

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS
FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
UNIVERSITÉ DE SHERBROOKE

**La fabrique du désir féminin : le dispositif de la contrainte
dans la littérature contemporaine des femmes (1990-2015)**

par
Catherine DUSSAULT FRENETTE
Maître ès Arts (Études françaises)

Thèse présentée en vue de l'obtention du
DOCTORAT EN ÉTUDES FRANÇAISES

Sherbrooke
Août 2018

© Catherine Dussault Frenette, 2018

Composition du jury

**La fabrique du désir féminin : le dispositif de la contrainte
dans la littérature contemporaine des femmes (1990-2015)**

Catherine DUSSAULT FRENETTE

Cette thèse a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

ISABELLE BOISCLAIR, directrice de recherche, Université de Sherbrooke

DOMENICO BENEVENTI, évaluateur interne, Université de Sherbrooke

NICOLE CÔTÉ, évaluatrice interne, Université de Sherbrooke

LORI SAINT-MARTIN, évaluatrice externe, Université du Québec à Montréal

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur les représentations du désir tel qu'attribué à des personnages de jeunes filles tirés de romans et de récits contemporains écrits par des femmes et publiés entre 1990 et 2015. Plus précisément, l'analyse s'intéresse à la façon dont les désirs féminins se fabriquent, notamment à partir des schèmes symboliques reconduits dans la diégèse, lesquels « colonisent » l'imaginaire (Roussos, 2007) des sujets qui les reçoivent. L'approche féministe et constructionniste endossée pour aborder la représentation de la sexualité, basée entre autres sur la théorie des scripts sexuels (Gagnon, 1991), montre que les scénarios culturels relayés par les écrivaines contemporaines – qui les mobilisent afin de mieux les critiquer – reproduisent les paradigmes genrés qui soutiennent la perpétuation de la culture du viol, et que c'est bien à partir de ces premiers matériaux fournis par l'environnement socioculturel que le personnage féminin scénarise ses fantasmes et qu'il entre en interaction avec d'autres sujets – ces rencontres étant configurées, le plus souvent, en fonction de la primauté du désir masculin, telle qu'elle est inscrite à même les « fictions dominantes » (Jacob, 2001) intériorisées par les protagonistes. La reduplication, à tous les niveaux de scripts identifiés par Gagnon et Simon (1973) – soit culturel, intrapsychique et interpersonnel –, d'un ordre symbolique fondé sur la suprématie du Phallus comme seul représentant du désir (Benjamin, 1988), incite à aborder le désir féminin sous l'angle de la contrainte, motif occupant une place centrale dans les œuvres du corpus.

Afin de prendre la pleine mesure des contraintes imposées aux personnages féminins dans l'économie du désir, la notion de « dispositif de la contrainte » est posée. Celle-ci permet notamment de considérer les multiples façons dont les instances en place travaillent à assigner et à maintenir les personnages féminins à la position objectale, sans pour autant nier la possible résistance des sujets féminins impliqués. L'analyse du dispositif de la contrainte, lequel entrave l'accession des jeunes filles à la subjectivité désirante et sexuelle, permet, par ailleurs, de récuser

nombre de présupposés patriarcaux – le plus tenace et, de fait, le plus pernicieux étant que les filles et les femmes désirent être viol(ent)ées. S’érigeant contre la reconduction aveugle de ces mythes, la présente thèse cherche plutôt à lever le voile sur le pouvoir destructeur de la violence sexuelle, laquelle fait partie intégrante du « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007) tel qu’il est dépeint par les écrivaines du corpus.

La première partie présente les prolégomènes théoriques servant d’assises à l’analyse littéraire. Les notions de jeunesse, d’« entrée dans la sexualité », de virginité et de « première fois », entre autres, y sont abordées au prisme de la sociologie des âges et de la sexualité (Gagnon et Simon, Weeks, Bozon, Firestone et Bonnardel), du genre et des rapports sociaux de sexe (Butler, Rubin, Mathieu, Guillaumin et Rich) de même que de la théorie de l’intersubjectivité (Benjamin, Honneth). La suite de la thèse est dédiée à l’analyse du corpus littéraire. La seconde partie est consacrée à l’étude des scénarios culturels de la domination, tandis que la troisième partie se penche sur les actualisations de la contrainte, laquelle opère tant sur le plan intrapsychique (à travers les fantasmes) qu’interactionnel (à travers la rencontre de corps en action). La quatrième et dernière partie se concentre sur les résistances dont font montre les personnages féminins, de même que sur les possibilités d’expression de leur agentivité en dépit des contraintes pesant à leur endroit.

Enfin, à l’aune des réflexions présentées, est exposée la principale lacune dans la socialisation des protagonistes du corpus, soit l’absence d’un discours positif sur la sexualité et le désir féminins. À cette lacune s’ajoute le manque de relations privilégiées entre filles, laissant les personnages féminins seuls face à la domination masculine. En dépit des divers scénarios de resubjectivation proposés par les écrivaines, surtout à la fin des récits, il reste que la « première fois » des jeunes filles représentées continue d’être dépeinte négativement.

REMERCIEMENTS

Mes plus sincères et chaleureux remerciements vont à ma directrice, Isabelle Boisclair, avec qui il est toujours un immense plaisir de travailler. Merci pour toutes tes attentives et minutieuses relectures, pour les discussions qui ont su aiguïser mon regard et faire émerger de nouvelles pistes. Pour tous les projets et les collaborations qui ont nourri, d'une façon ou d'une autre, cette présente réflexion, pour ta disponibilité, ta présence et ton soutien : merci.

Je tiens également à remercier les membres de mon jury, qui ont aimablement accepté de lire et d'évaluer cette thèse : Nicole Côté, Domenico Beneventi et Lori Saint-Martin.

Je remercie mes parents, Louise et Bernard, pour leur amour et leur support indéfectibles, pour leur écoute et leur bienveillance. Je vous serai toujours reconnaissante d'avoir tout mis en œuvre pour que je puisse me rendre jusqu'ici.

Merci à Pier-Olivier, mon complice, pour l'amour et la confiance. Ton optimisme aura su apaiser bien des doutes.

Merci, enfin, à mes inspirantes et irremplaçables amies. Pour la force et le courage qui circule entre nous.

Cette thèse a bénéficié du soutien financier généreusement accordé par le Conseil de recherche en sciences humaines (CRSH), le Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke de même que par le Réseau québécois en études féministes (RéQEF).

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS.....	v
INTRODUCTION	1
Problématique	1
État de la question	6
Objectifs et hypothèses.....	13
Méthodologie	17
Présentation du corpus étudié	20
PREMIÈRE PARTIE : PROLÉGOMÈNES	26
Chapitre 1 Sexualité et rapports de pouvoir au temps de la jeunesse.....	27
La fabrique du désir : approches préconisées	27
Sexualité et rapports de pouvoir.....	29
La théorie des scripts sexuels.....	33
Les scripts du viol.....	35
Les scripts à l'œuvre dans le texte littéraire	37
De l'intériorisation des scripts à leur actualisation relationnelle : intersubjectivité et interactionnisme symbolique	38
L'entrée dans la sexualité : regard sur une expression problématique	44
Âge et formation sexuelle.....	46
De l'innocence présumée des enfants.....	48
La puberté : le point de rupture	51
Chapitre 2 La fabrique du désir féminin	55
Avant le désir : les structures préexistantes.....	55
En amont du désir féminin : le système de sexe/genre.....	55
Avoir ou être le sexe : le régime de l'hétérosexualité obligatoire.....	58
La fabrique du sujet féminin désirant	61
Le corps féminin : lieu d'encodage des scripts phallogénés.....	62
La « première fois » : virginité et déni de la subjectivité désirante des filles	70
Vers une prise en compte de la contrainte dans l'initiation sexuelle des jeunes filles.....	74
Les figures de jeunes filles : entre objectivation et agentivité sexuelle	75
Agentivité, agentivité sexuelle et représentations	80
Le désir féminin : du consentement à la contrainte.....	82
Le dispositif de la contrainte et son ascendance sur la fabrique du désir féminin.....	86
DEUXIÈME PARTIE : LES CONTRAINTES SYMBOLIQUES : LES SCÉNARIOS CULTURELS DE LA DOMINATION	90
Chapitre 3 Les scénarios de la contrainte : discours et représentations.....	91
Socialisation de genre et hétéronormativité.....	92
L'objectivation sexuelle comme condition première des filles	93
Objets de regards, objets de désir.....	94
La pute, la salope, la traînée : les figures repoussoirs de la sexualité féminine	99
La fabrique sexuelle : les scénarios dominants.....	103
La sexualité au féminin : « The missing discourse of desire »	104
La première fois.....	108
Les scripts de la violence sexuelle.....	113
La culture du viol.....	113
La domination masculine : la violence autorisée des hommes	114

L'apprentissage de la peur : la « vulnérabilisation » des filles	118
Sous la loi du père	124
La voix de l'autorité	125
Les démonstrations de force	129
Chapitre 4 Les scénarios de la contrainte : les référents culturels.....	136
Socialisation de genre et hétéronormativité	138
L'objectivation sexuelle comme condition première des filles	140
Objets de regards, objets de désir	141
Femmes désirantes et prostituées : les figures repoussoirs de la sexualité féminine	147
La fabrique sexuelle : les scénarios dominants	149
La sexualité au féminin : « The missing discourse of desire »	150
La première fois	156
Les scripts de la violence sexuelle	161
La culture du viol	162
La domination masculine : la violence autorisée des hommes	163
L'apprentissage de la peur : la « vulnérabilisation » des filles	169
TROISIÈME PARTIE : ACTUALISATIONS	178
Chapitre 5 Les contraintes psychiques : le confinement de l'imaginaire	179
Le sujet dénié	181
L'inconnaissance	182
Les limitations mentales comme origine de l'objectivation	182
Ne pas savoir : ne pas oser	189
Intériorisation et actualisation de la condition objectale	193
Incarnier l'objet du désir : normalisation	194
Désirer être l'objet : l'autofétichisation	196
Sujets en dissociation	199
Les « gentilles filles »	200
L'injonction : sois gentille et tais-toi	200
L'effet : de la « complicité » des filles	203
Dissociation psychique : le sujet désuni	205
Renier le corps, renoncer au plaisir	206
Le dédoublement comme survivance	209
La peur du désir	212
Redouter ses propres désirs	212
Craindre le désir de l'autre	216
Le poids de la faute	219
La honte du désir	219
La culpabilisation	221
Chapitre 6 Les contraintes physiques : le (re)dressage du corps	225
Les moyens de la contrainte : une dynamique de l'appropriation	227
L'autorité du sujet masculin	227
Sémiotique de la violence : le geste	228
Sémiotique de la violence : la parole	233
Des rapports extorqués	236
La menace	236
L'insistance et le harcèlement	239
Les effets de la contrainte : la dépossession	242
La privation sensorielle et corporelle	243
Le plaisir absent	243
De la normalisation de la douleur	247
Désobjectivation	252

Étouffement.....	253
Mort du sujet féminin.....	257
QUATRIÈME PARTIE: EXODE.....	261
Chapitre 7 Moments d'échappées et de résistances	262
Désirer au-delà des scénarios normatifs.....	263
Les désirs féminins : entre pulsions et « sauvagerie ».....	264
Les désirs lesbiens : interroger et renverser la logique hétéronormative	266
La réécriture fantasmatique des scripts : la « théorie de la réinvention »	269
Rencontres sexuelles hors normes : reconfiguration du modèle patriarcal.....	270
La subversion des scénarios dominants	270
La réappropriation du regard : du male gaze au female gaze	271
Quand elle se fait l'initiatrice	273
De quelques moments de réciprocité.....	277
Les voies de l'autonomie	281
La masturbation	281
Le travail du sexe.....	284
Vers la révolte des jeunes filles.....	287
Tracey en mille morceaux : révolte et retournement de la violence.....	287
La fille : vengeance féministe et transmission de la résistance de mère en fille	291
CONCLUSION	294
Bibliographie	310
ANNEXE 1 : PRÉSENTATION DES ŒUVRES DU CORPUS	327

On disait que cela faisait mal. Parce que c'était la première fois. Après on y pensait tous les jours. C'était bien plus que l'expérience du plaisir, acquise ou non. C'était une expérience de vie, qui élevait ou rabaissait. On n'était jamais indifférent à cela. Même ceux qui ne l'avaient pas encore fait. Malgré la douleur, on avait envie de recommencer. De s'y perdre. Surtout les garçons, les filles se plaignant d'avoir été volées de quelque chose. D'une partie de leur histoire. C'était la fin d'une période. Rien ne serait plus pareil. J'y voyais la marche du temps. Et une forme de violence.

Nina BOURAOUI
Nos baisers sont des adieux

INTRODUCTION

Il n'y aurait pourtant qu'à faire comme un homme avec une femme. La prendre comme un homme prend une femme. La sortir de l'enfance rabâcheuse sans plus tarder.

Anne HÉBERT
Est-ce que je te dérange ?

PROBLÉMATIQUE

L'écriture du désir et de la sexualité ayant, jusqu'à tout récemment à l'échelle de l'histoire littéraire, été l'apanage des écrivains hommes, l'initiation sexuelle des jeunes filles n'a longtemps été représentée qu'à travers le prisme du regard masculin. En plus de reconduire une vision phallogcentrée de la sexualité, ce large corpus que constitue la littérature masculine – dont la légitimité est longtemps demeurée incontestée – a contribué à dénier la subjectivité désirante des personnages féminins jeunes. Comme le soutenait Anne-Marie Dardigna, dans son ouvrage *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes* (1980), l'érotisme contemporain¹ s'est longtemps défini par la mise en récit « d'une toute-puissance absolue et archaïque sur le corps des [femmes] », ces dernières étant réduites au rang de « matière textuelle de l'imaginaire masculin » (1980 : 39-40). Cette « toute-puissance » octroyée au sujet érotique mâle affecte jusqu'à la sémiologie des pratiques sexuelles (Guiraud, 1978 ; Bozon, 1999), lesquelles sont « invariablement mis[es] en acte par un homme et subi[es] par une femme, objet passif sur lequel s'éprouve l'habilité virile » (Dardigna, 1980 : 81). La restriction de la perspective érotique à l'auteur/narrateur masculin a ainsi concouru à normaliser certaines contraintes et certaines violences qui, en contexte patriarcal, s'avèrent inhérentes au « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007). En d'autres

¹ C'est à ce courant que Dardigna assimile les œuvres retenues pour son analyse, dont celles de Georges Bataille, Pierre Klossowski et Alain Robbe-Grillet.

mots, jusqu'à l'appropriation plus marquée, par les écrivaines, de l'écriture de la sexualité (Papillon, 2010), la désobjectivation imposée aux figures de jeunes filles dans les scènes d'initiation sexuelle se voyait légitimée par l'appareil narratif, si ce n'est carrément érotisée. Or l'idée même de la « première fois », comprise, dans un contexte patriarcal hétéronormé, comme le premier coït², recèle en elle-même une distribution radicalement inéquitable des pouvoirs entre les sujets impliqués. Telle qu'elle est culturellement définie, la « première fois » sous-entend, pour les filles, le moment où elles *sont pénétrées* par un phallus (alors qu'il s'agit, pour les garçons, de *pénétrer* le sexe des filles). Ce script³ canonique de la première relation (hétéro)sexuelle présuppose également, dans la pensée commune, la défloration féminine ; textuellement, la « perte » d'une soi-disant pureté primitive – autrement dit, de la « virginité⁴ ». Dans toutes les tournures lexicales possibles employées pour décrire cette « première fois », les filles « perdent » et les hommes « prennent », manifestations linguistiques incontestables de l'appropriation du corps féminin⁵, au sens entendu par Colette Guillaumin (1978a).

² Dans leur ouvrage *L'entrée dans la sexualité. Le comportement des jeunes dans le contexte du sida*, Hugues Lagrange et Brigitte Lhomond soulignent que « c'est dans l'hétérosexualité que la pénétration est posée comme LE signifiant du rapport sexuel. » (1997 : 24)

³ Selon Bertrand Gervais, lequel s'appuie sur les définitions proposées par Schank et Abelson (1977), « le script permet de décrire des actions relativement complexes [...] c'est-à-dire des séquences prédéterminées et stéréotypées d'actions définissant des situations communes. » (1990 : 164-165) Il s'agit, en sémiotique, d'une « structure événementielle à forte régularité. » (1990 : 226) Nous reviendrons, dans notre chapitre théorique, sur la notion plus particulière de « script sexuel », élaborée par John H. Gagnon et William Simon, apparue pour la première fois en 1973 dans l'ouvrage *Sexual Conduct. The Social Sources of Human Sexuality*.

⁴ Voir, à ce sujet, la thèse de doctorat d'Eftihia Mihelakis, *Vers une autre temporalité de la parthénos. Entre mythe, littérature et disciplines du corps* (2015), dont une version remaniée a été publiée en 2017 aux Presses de l'Université de Montréal. Nous reviendrons plus en détails sur ce concept de virginité dans notre chapitre théorique.

⁵ Mireille Dubois-Chevalier abonde en ce sens : « Du point de vue du langage, côté féminin, il s'agit de perdre sa virginité, sa “fleur”, d'être déflorée ; cela peut aller jusqu'à une flétrissure, une souillure selon les circonstances, la défloration décidant du rôle de la vierge, mère ou putain. “Perdre son pucelage”, “se faire dépuceler”, “dépucelage” s'emploient pour la jeune femme comme pour le jeune homme avec des connotations toute différente [*sic*]. Du côté masculin c'est l'action, les prouesses qui sont valorisées : le garçon sera déniaisé ou se déniaisera lors de *l'initium* ; il acquiert ainsi ses galons de virilité. Le vocabulaire dit comment, historiquement, le corps social a projeté, fantasmé ce passage : perte pour la fille, gain pour le garçon. » (2004 : 499) Cette logique de la perte et du gain est également soulignée dans l'étude menée par Janet Holland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe et Rachel Thomson sur les premières expériences sexuelles des jeunes filles et garçons : « [...] in the young people's stories of losing virginity, a man gains manhood through a woman's loss of virginity. » ([1998] 2004 : 157)

Depuis les quarante dernières années, soit depuis la révolution féministe ayant eu lieu au cours de la décennie 1970, de nombreuses écrivaines travaillent plus explicitement, dans leurs œuvres, à redéfinir le discours sur la sexualité. Non plus confinées au seul rôle d'objet de représentation, les femmes détiennent désormais le pouvoir de s'auto-représenter comme sujets désirants (Papillon, 2010 ; Boisclair et Dussault Frenette, 2013). L'écriture du désir, par les femmes, ébranle, certes, les codes narratifs traditionnels en opérant notamment un déplacement du point de vue canonique. Mais l'on ne se défait pas si rapidement des schémas hétéronormés ayant imprégné la culture depuis ses fondements. Ainsi, avant de pouvoir imaginer et mettre en scène un sujet féminin entièrement libéré de la vision masculine prépondérante du désir, les écrivaines contemporaines prennent de plus en plus le parti d'exposer et, partant, de critiquer les scripts patriarcaux qui, de tout temps, ont traversé la culture et « colonisé » (Roussos, 2007) leur imaginaire sexuel. Selon Maroussia Hadjukowski-Ahmed (1983), il s'agit là d'une étape essentielle dans le processus de réappropriation, par les femmes, de leur identité, et de ce qui la rend intelligible : la langue. Car « [c]e “dénoncé” », nous dit l'autrice, « abouti[t] à [la] reformulation [d'un mode de communication et d'une langue mutilante] qui tiendrait alors compte de l'existence de la moitié de l'humanité. » (Hadjukowski-Ahmed, 1983 : 54) Il s'agit donc, pour plusieurs écrivaines, de mettre au jour au cœur même de leurs œuvres d'(auto)fiction, l'hypotexte patriarcal qui sous-tend toute saisie, et, conséquemment, toute figuration du désir, de façon à révéler son influence considérable sur la subjectivité désirante des filles et des femmes. Ce fut le cas, entre autres, au Québec, des œuvres de Nelly Arcan (de *Putain* [2001] jusqu'aux textes posthumes rassemblés dans *Burqa de chair* [2011]⁶) ; de celles de Virginie Despentes (notamment *Baise-moi*,

⁶ Pour une lecture critique de l'héritage laissé par l'œuvre d'Arcan, voir Boisclair, Chung, Papillon et Rosso (2017). Pour Boisclair, ce sont bien les « voix patriarcales » – celle du père, du grand-père, de l'amant et des clients – que fait résonner l'écrivaine afin de « montre[r] comment [elles] [...] traversent [les femmes] » et façonnent, notamment, leur rapport au désir et à la sexualité (2017 : 271, 276).

paru en 1993) et de celles de Wendy Delorme (*Quatrième génération* [2007] et « Merveilleuse Angélique », [2013]⁷) du côté de la France. Une lecture féministe de ces œuvres montre bien que les scénarios traditionnels persistent, et qu'ils continuent d'orienter et de façonner l'expression du désir et de la sexualité.

Aussi, tant sur le plan social que littéraire, il semble que la rémanence de la dialectique homme-sujet-désirant/femme-objet-désiré (Boisclair et Dussault Frenette, 2013) continue de peser tout particulièrement sur les jeunes filles, dont le statut social est d'emblée marqué par l'impouvoir ou, à tout le moins, par une vulnérabilité certaine. Leur appartenance à (au moins) deux classes infériorisées – l'une fondée sur le sexe, l'autre, sur l'âge⁸ – circonscrit leur pouvoir d'agir, notamment sur le plan de la sexualité. Comme le rappelle Eftihia Mihelakis dans son essai sur la virginité, « [...] le pouvoir [que la jeune fille] exerce dans le monde immanent est systématiquement infériorisé par des instances coercitives et disciplinaires qui la limitent. » (2015 : 9) À la fois objet de fantasmes et de représentations, la jeune fille est une femme en devenir, au sens où l'entend Monique Wittig, soit une femme *pour un homme*⁹ ([1980] 2013) – objet approprié par la classe masculine dominante. Elle se situe ainsi au cœur du processus de formation à la féminité normative, tel qu'évoqué par Beauvoir dans son célèbre « on ne naît pas femme, on le devient. » Dans un tel contexte, la jeunesse féminine apparaît comme une phase de

⁷ Ce texte a été publié au Québec dans l'ouvrage *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations* (Boisclair et Dussault Frenette, 2013).

⁸ À ces catégories identitaires peuvent venir s'ajouter celles de la race, de la classe sociale et de la sexualité, toutes potentiellement vectrices de domination. Notre choix d'employer le terme de « race » est motivé par les réflexions apportées par bell hooks ([1981] 2015), Angela Davis (1981) et Audre Lorde (1984), entre autres. Selon Amandine Gay, qui signe la préface de la version française de *Ne suis-je pas une femme?* de bell hooks, il importe de questionner le « tabou autour de la notion de race » et de maintenir son utilisation, en dépit de la suppression du terme de la législation française : « [...] faire disparaître le mot "race" ne signifie pas faire disparaître le racisme, ni les races elles-mêmes. Les Blanc·he·s et les Noir·e·s ont bien une place distincte dans la hiérarchie sociale en France. Et c'est bien dans cette dimension qu'il faut envisager la race : comme une construction sociale. » (Gay, 2015 : 18)

⁹ Selon Wittig, « ce qui fait une femme, c'est une relation sociale particulière à un homme, relation que nous avons autrefois appelée de servage, relation qui implique des obligations personnelles et physiques aussi bien que des obligations économiques [...] » ([1980] 2013 : 56)

conditionnement, voire d'endoctrinement à l'idéologie patriarcale dominante, qui détermine la trajectoire sexuelle des femmes.

Que nous disent aujourd'hui les œuvres contemporaines des femmes sur le rapport des jeunes filles au désir et à la sexualité ? Comment l'initiation sexuelle des personnages féminins est-elle figurée par les écrivaines ? Que révèle ce déplacement de la perspective érotique – de celui qui est traditionnellement considéré comme « l'initiateur » à celui de « l'initiée » – sur les « scénarios de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007) ? Nous nous pencherons, dans cette thèse, sur la mise en récit de l'apprentissage de la sexualité par des narratrices ou protagonistes féminines en portant une attention toute particulière aux scénarios culturels reconduits par la trame narrative, lesquels président aux premières manifestations du désir, au déploiement des fantasmes, de même qu'aux interactions entre les personnages. Que donnent à voir les textes littéraires sur cette fabrication du désir féminin au cours du processus de socialisation sexuelle ? Quelles sont les dynamiques de pouvoir que l'écriture des femmes met ainsi au jour ? Si les femmes sont amenées socialement à incarner l'objet ultime du désir, leur corps figurant le « fétiche de la représentation » (Butler, [1990] 2006 : 86), leurs écrits permettent-ils de renverser la dialectique sexuelle hétérocentrée, en posant un sujet féminin qui, à son tour, regarde, fantasme, agit, faisant entrevoir d'autres objets possibles de désirs ? Quels sont les effets du discours des femmes sur la rhétorique du désir (Guiraud, 1978) et, plus particulièrement, sur la langue consacrée pour traduire les fameuses « premières fois » ? Y a-t-il possibilité de représenter des premiers rapports qui soient égalitaires, fondés sur une reconnaissance intersubjective (Benjamin, 1988 ; 1998) ? Les rapports lesbiens, parce qu'ils échappent à la dyade traditionnelle homme/femme, sont-ils plus enclins à faire advenir cette reconnaissance mutuelle ? À l'inverse, comment est articulé le « déni de reconnaissance » (Honneth, [1992] 2000) des désirs (ou des non-désirs) féminins ? Que nous apprennent les productions littéraires contemporaines des femmes sur la culture du viol ? Sur les

notions de consentement et de contrainte ? Ce sont quelques questions qui orienteront notre recherche.

ÉTAT DE LA QUESTION

Les représentations littéraires de l'entrée des jeunes filles dans la sexualité ont intéressé, jusqu'ici, un certain nombre de chercheuses s'étant appliquées à mettre en lumière les particularités de ce topos largement exploré, tant par les écrivains que les écrivaines. L'un des premiers ouvrages abordant cette question au sein d'un corpus littéraire au féminin, soit *Growing Up Female: Adolescent Girlhood in American Fiction* de Barbara A. White, paru aux États-Unis en 1985, retrace, depuis une perspective historique, les différents motifs ayant traversé la mise en récit, par les écrivaines états-uniennes du dix-neuvième et du vingtième siècle, de l'adolescence au féminin¹⁰. Au terme de son analyse, l'autrice remarque que certaines problématiques, dont la « prévalence du viol et de la violence masculine¹¹ » (1985 : 177) dominent l'ensemble du corpus étudié. Aussi, en dépit de l'octroi, aux personnages de jeunes filles, d'un plus grand pouvoir d'agir, notamment à partir de la décennie 1970 (figuré, entre autres, par le rejet des rôles traditionnels, par un intérêt plus explicite envers la sexualité et par la représentation d'une sexualité ouvertement lesbienne [1985 : 173-178]), White constate que la majorité des écrivaines continuent de représenter « le fait de grandir, en tant que fille, comme une perte, comme l'entrée dans un espace hermétiquement clos qui entraîne la mort du soi¹² » (1985 : 197). À cet effet, l'autrice remarque

¹⁰ Tout en choisissant d'utiliser le terme « adolescence », l'autrice souligne le caractère construit de cette notion (White, 1985 : 5). Nous nous exprimerons à notre tour un peu plus loin sur cette question.

¹¹ Traduction libre de « prevalence of rape and male violence ». Dans le cadre de cette thèse, nous privilégierons la transcription des citations en anglais dans leur langue originale. Toutefois, lorsqu'elles seront intégrées à notre propre syntaxe, nous procéderons à la traduction de celles-ci pour une meilleure lisibilité. Dans ce dernier cas, la version originale anglaise sera ajoutée en note de bas de page.

¹² Traduction libre de « growing up female as a loss, as the entering of a tightly enclosed space that entails the death of the self ».

que les protagonistes féminines ne reflètent que rarement « la force et l'autonomie que les écrivaines elles-mêmes ont atteintes¹³ » (1985 : 188) et que cette émancipation du statut de dominée est plus généralement observée chez des personnages féminins plus vieux¹⁴.

Poursuivant les réflexions proposées par Barbara A. White, entre autres, l'ouvrage collectif *The Girl: Construction of the Girl in Contemporary Fiction by Women* (1998), dirigé par Ruth O. Saxton, se penche, à son tour, sur les figures de jeunes filles dans la fiction contemporaine états-unienne et anglaise au féminin, cette fois au prisme des études culturelles et postcoloniales. À partir des analyses proposées par les différentes autrices de l'ouvrage sur des œuvres de femmes de la fin du vingtième siècle regroupant, parmi d'autres, Joyce Carol Oates, Toni Morrison, Jamaica Kincaid, Dorothy Allison et Jeanette Winterson, Saxton souligne, dans son introduction, l'importance qu'accordent toujours les écrivaines contemporaines, à l'instar de leurs prédécesseuses, à l'amour, au corps en changement de même qu'à la sexualité : « [...] romantic fulfillment or the rejection of romance still propels many of today's fictional young women. [...] Physicality – the Girl's experience of her body, engagement in or denial of sex, her cultural “value” as young female body – remains crucial. » (1998 : xi) Saxton relève néanmoins ce qui apparaît comme un point tournant en ce qui concerne la représentation des jeunes filles dans la littérature contemporaine au féminin, à savoir qu'à la différence des œuvres publiées au cours des décennies, voire des siècles précédents aux États-Unis et en Angleterre, où la transition vers le statut de « jeune femme » semblait davantage intéresser les écrivaines, les œuvres de la fin du vingtième siècle voient émerger la figure de la jeune fille comme sujet de sa propre histoire¹⁵

¹³ Traduction libre de « the strength and autonomy they themselves achieved ».

¹⁴ À cet effet, l'exemple que donne White d'une œuvre où un personnage de jeune fille grandit dans une société plus équitable est un roman de science-fiction, soit *The Northern Girl* de Elizabeth Lynn (1980) (White, 1985 : 186), ce qui fait état de la difficulté à penser l'autonomie des jeunes filles dans un cadre réaliste.

¹⁵ C'est également ce que remarque Eftihia Mihelakis : « Dans la littérature en Occident depuis les trente dernières années, autant en Amérique du Nord qu'en Europe, les représentations de femmes cèdent la place à des récits de filles. » (2015 : 5)

(1998: xvi). Alors que les romans des dix-huitième et dix-neuvième siècles se concentraient surtout sur les vicissitudes des nouvelles épousées, de nombreuses œuvres de la période subséquente consacrent l'entièreté de la diégèse à la jeunesse au féminin. Le délaissement progressif, par les écrivaines, du « marriage or death plot¹⁶ » (1998 : xi), correspond, dans un premier temps, au déclin des institutions religieuses et, éventuellement, à la levée de l'interdiction de la sexualité prémaritale (Maillochon, 2010) puis, dans un deuxième temps, à la naissance des *girlhood studies* dans les années 1990 aux États-Unis, amorcés notamment par les travaux de Carol Gilligan¹⁷. Le changement de temporalité dans les récits (du temps de la jeune femme à celui de la jeune fille) apparaît ainsi influencé par le développement de ce courant arrimé aux études féministes, qui redonne aux filles le pouvoir de se raconter. Comme le souligne Saxton, la représentation des premières expériences sexuelles acquiert ainsi une place de choix dans les œuvres de femmes de la fin du vingtième siècle. Les œuvres de notre corpus s'inscrivent dans cette lignée, dans la mesure où elles font de l'initiation à la sexualité – et, plus précisément, du *désir* des jeunes protagonistes d'intégrer, à leur tour, cet univers leur étant plus ou moins interdit – le cœur du récit. L'analyse que nous proposons ici prolonge, en quelque sorte, les observations consignées dans l'ouvrage de Saxton, cette fois en regard d'un corpus littéraire s'étendant de la fin du vingtième siècle à l'extrême contemporain.

¹⁶ Comme l'écrivait Rachel Blau DuPlessis au tout début de son ouvrage *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers* : « Once upon a time, the end, the rightful end, of women in novels was social – successful courtship, marriage – or judgmental of her sexual and social failure – death. (1985 : 1) De même, Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin, s'appuyant sur cette réflexion proposée par DuPlessis, avancent que « [d]ans un imaginaire traditionnel, deux dénouements – la mort ou le mariage – sont ménagés aux héroïnes romanesques, le premier pour punir une faute ou contenir une révolte (*Madame Bovary*, *Anna Karénine*, *Nana*), le second pour récompenser un parcours conforme ou, là encore, assagir une jeune femme trop ambitieuse (*Jane Eyre*, *Emma*). Les trajets narratifs considérés comme admissibles pour les hommes – la quête artistique ou sexuelle, le voyage, le parcours philosophique – se voient rarement au féminin avant le XX^e siècle (Du Plessis). » (2016 : 36)

¹⁷ Voir C. Gilligan (1982), *In a Different Voice : Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press.

Dans son ouvrage *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*, Daniela Di Cecco se penche à son tour sur les représentations de personnages de jeunes filles, cette fois dans un corpus littéraire de langue française destiné à des lectrices adolescentes¹⁸. Si, comme l'indique l'autrice, « [d]ans la littérature occidentale pour adultes, la jeune fille est souvent un personnage métaphorique, objet par excellence du désir masculin » (2000 : 15), les productions contemporaines destinées aux jeunes filles elles-mêmes semblent offrir une plus grande diversité de modèles – bien que la redéfinition identitaire au cours de l'adolescence demeure problématique. Dans le chapitre « Entre femmes et jeunes filles : féminité, sexualité et féminisme », Di Cecco souligne l'importance de la dimension intersubjective dans la perception qu'entretiennent les jeunes filles à l'égard de leur corps : « Dans plusieurs romans pour adolescentes, les réflexions des héroïnes à propos de leur corps sont le plus souvent suscitées par le regard d'autrui. » (2000 : 137) Quant aux premières relations sexuelles, elles sont généralement couronnées par un sentiment d'insatisfaction général (2000 : 150). Malgré tout, l'autrice remarque que les écrivaines québécoises « font prendre conscience des stéréotypes et offrent à leurs lectrices un modèle plus égalitaire. » (2000 : 150)

Dans un second ouvrage dirigé par Daniela Di Cecco, intitulé *Portraits de jeunes filles. L'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones* (2009), des autrices analysent les enjeux identitaires liés à la figure de la « femme-en-devenir » (2009 : 10). Les œuvres retenues par les chercheuses couvrent une large période, s'étendant de la fin du dix-neuvième siècle au début du vingt-et-unième. Est ainsi abordé un grand nombre d'écrivaines, dont Marcelle Tinayre, Colette, Lucie Delarue-Mardrus, Maryse Condé, Calixthe Beyala et Élise Turcotte. À travers les figurations de l'adolescence féminine étudiées, une attention particulière est

¹⁸ Terme que l'autrice choisit elle aussi de conserver, tout en soulignant, à l'instar de White, son caractère culturellement construit (2000 : 17).

portée sur le désir et l'apprentissage de la sexualité. Aussi, en dépit de la distance temporelle qui éloigne, à première vue, les œuvres les unes des autres, la difficulté d'énoncer un désir féminin autonome semble, quant à elle, traverser tout le corpus. C'est du moins ce qui ressort de la lecture conjointe du chapitre de Mélanie E. Collado sur les romans de Lucie Delarue-Mardrus (publiés entre 1908 et 1945) et de celui de Nicole Côté portant sur *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte (publié en 1997) – ce roman faisant également partie de notre corpus d'analyse. Prolongeant, d'une certaine façon, les réflexions de Di Cecco citées précédemment, Collado constate que « chez [Delarue-Mardrus], l'éveil sensuel des filles se manifeste par la prise de conscience de l'impression qu'elles provoquent chez les hommes [et que] la première réaction des fillettes est souvent d'en être gênées. » (2009 : 42) Toujours selon Collado, le désir sexuel, dans les œuvres romanesques de l'écrivaine française, demeure « généralement masculin et il n'est pas rare qu'il soit perçu comme un acte de violence. » (2009 : 42) Aussi, malgré que les protagonistes féminines de Delarue-Mardrus puissent être considérées comme des figures rebelles (elles se « révolte[nt] contre l'autorité parentale et [...] affirm[ent] [leur] individualité » [2009 : 42]), leurs désirs restent subordonnés à ceux de leurs homologues masculins – preuve, s'il en est, que la sexualité, communément saisie comme apolitique, représente l'un des territoires, si ce n'est *le* territoire où la domination masculine est la plus naturalisée et donc la plus prégnante. Cette impossibilité de mettre en œuvre, dans le domaine de la sexualité, la renégociation des rôles de genre opérée par les protagonistes dans les autres sphères de leur existence trouve écho dans le roman *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte, étudié par Nicole Côté. Cette dernière observe en effet que le désir au féminin y

est invariablement lié à la peur et à la honte (2009 : 114), et ce, malgré les efforts déployés par la protagoniste pour s'affranchir de la posture de victime qu'elle a intériorisée¹⁹.

Plus récemment, certaines chercheuses se sont penchées sur les représentations des violences présentées comme inhérentes à l'initiation sexuelle des jeunes filles. C'est notamment ce que met en évidence Christine E. Atkins dans sa thèse de doctorat en philosophie soutenue à l'Université d'État de New York à Albany, intitulée "*Don't Walk Alone*": *Twentieth Century American Women Writers and Narratives of Violence* (2000). À partir d'un corpus de fiction regroupant des œuvres de Joyce Carol Oates, Maya Angelou, Dorothy Allison, Toni Morrison, Linda Lovelace et Paula Vogel, Atkins constate qu'un nombre important de romans des trente années précédentes (soit de 1970 à 2000) « suggère que le viol représente un aspect à la fois nécessaire et inévitable du passage des jeunes filles à l'âge adulte.²⁰ » (2000 : 22) L'analyse que l'autrice propose, notamment en se fondant sur la théorie des « scripts du viol²¹ » (Marcus, 1992) montre que l'agression sexuelle est un motif récurrent dans ce qu'il convient d'appeler, depuis la décennie 1970, le *bildungsroman* au féminin²² (Fuderer, 1990). La prédominance du viol comme première expérience d'entrée dans la sexualité est également soulignée dans la thèse d'Allison Joyce Libbey portant sur la représentation du viol dans la littérature de langue espagnole du vingtième siècle (2013). Au terme d'une analyse combinant l'approche narratologique et l'approche féministe, Libbey identifie trois éléments significatifs traversant l'entièreté de son corpus : d'abord, « la présence combinée de la politique et d'allégories politiques dans la littérature

¹⁹ Nicole Côté souligne, dans un autre article portant sur le même roman paru dans *Voix et Images*, que c'est en allant puiser du côté du masculin que le personnage féminin parvient à « se construire une identité hybride », renégociant ainsi les codes de la féminité normative inculqués depuis l'enfance. (2006 : 53)

²⁰ Traduction libre de « a body of coming-of-age literature has been produced in the last thirty years which collectively suggests that rape is a necessary and inevitable part of girls' passage into adulthood. »

²¹ Traduction libre de « rape scripts ».

²² Dans sa bibliographie commentée du *bildungsroman* au féminin, Laura Sue Fuderer soutient que « [d]iscussions of the female bildungsroman began to appear in the critical literature in the early 1970s, when critics recognized its rise as a reflection of the contemporary feminists movement. » (1990 : 2)

du viol²³ », ensuite « la reconduction de mythes contemporains entourant le viol dans la culture occidentale²⁴ » et, enfin – et c’est ce que nous intéresse plus particulièrement –, la surreprésentation des femmes et des jeunes filles au sein de l’ensemble des personnages victimes de viol (2013 : 233-235) À ce sujet, dans son chapitre portant sur trois œuvres de femmes mettant en scène le viol d’une enfant²⁵, la chercheuse tisse un lien entre la « position précaire²⁶ » (2013 : 125) à laquelle sont astreintes les jeunes filles dans une société traversée par la culture du viol et le fait que les trois récits étudiés mettent en scène des personnages féminins qui « entrent » dans la sexualité sous la contrainte.

Enfin, dans l’essai *À leur corps défendant. Les femmes à l’épreuve du nouvel ordre moral* cosigné par Christine Détrez et Anne Simon (2006), les autrices indiquent qu’en dépit de la persistance de nombreux scripts patriarcaux dans la littérature contemporaine au féminin (celle-ci étant envisagée non comme simple reconduction de l’idéologie dominante, mais comme stratégie de dénonciation de la domination masculine [voir Hadjukowski-Ahmed, 1983]), certaines figures de jeunes filles « manquées »²⁷ (2006 : 93) offrent un contrepoids aux modèles féminins normatifs.

²³ Traduction libre de « the continued presence of politics and political allegory in rape literature. » L’autrice soulève, par exemple, la représentation des viols subis par les partisans de la gauche politique au Chili dans les années 1970 et 1980 dans *La muerte y la doncella* d’Ariel Dorfman (1991) et *El infierno* de Luz Arce (1993). Lori Saint-Martin émettait semblable constat dans le chapitre « Mise à mort de la femme et “libération” de l’homme » de l’ouvrage *Contre-voix. Essais de critique au féminin* (1997), cette fois dans des romans québécois écrits par des hommes. À propos de *Le Couteau sur la table* de Jacques Godbout, *Trou de mémoire* d’Hubert Aquin et *Jos Connaissant* de Victor-Lévy Beaulieu, elle souligne « [l]’équivalence femme = pays » opérée par ces auteurs, qui assimile « la femme » à un symbole, banalisant voire normalisant ainsi la violence exercée contre les personnages féminins : « Ceux qui font des femmes les responsables, même symboliques, de l’oppression politique et économique opèrent un renversement qu’on observe notamment dans les procès pour viol : ils transforment la victime en accusée pour mieux innocenter le criminel. » (1997 : 96)

²⁴ Traduction libre de « portrayal and support of particular contemporary rape myths found in Western cultures. » Les plus courants étant que les femmes désirent secrètement être violées (ce mythe étant souvent désigné comme le « fantasme du viol »), que les victimes sont responsables du viol qu’elles ont subi et que « non » veut dire « oui » (2013 : 234)

²⁵ L’autrice analyse la nouvelle « El pescado mortal » de l’écrivaine argentine Silvina Ocampo (1961) et les romans *Julia* de l’écrivaine espagnole Ana María Moix (1968) et *The House on Mango Street* de l’écrivaine états-unienne Sandra Cisneros (1984).

²⁶ Traduction libre de « precarious position ».

²⁷ C’est également cette figure qu’étudie Nicole Côté dans ses articles portant sur *L’île de la Merci* d’Élise Turcotte (2006 ; 2009), en montrant le rôle des institutions telles que l’école, l’hôpital et la prison dans le dressage des filles, et

La déviance de ces personnages féminins par rapport aux codes de la socialisation genrée permet, selon les chercheuses, d'exposer les failles du dressage auquel les filles sont soumises :

Les fillettes des romans contemporains féminins, parce qu'elles sont « manquées », révèlent [...] en creux la force des normes sociales appliquées dès l'enfance. Par leurs défaillances, leurs erreurs, mais aussi leurs révoltes, ces petites filles parviennent à faire éclater la naturalisation des rapports de genre et de socialisation, qui relèvent en réalité d'une élaboration culturelle inconsciente, à la fois collective et millénaire. (2006 : 94)

C'est ainsi informée des études antérieures, qui mettent en évidence l'assignation de la figure de la jeune fille à l'état d'objet d'un désir masculin possiblement destructeur, mais qui soulignent, néanmoins, le potentiel subversif de ce personnage trop longtemps défini en des termes phallogénés et hétérosexistes, que nous entamons notre réflexion sur les représentations du désir au féminin au moment de ce qui est socialement défini comme l'entrée dans la sexualité. L'originalité de cette thèse par rapport aux études précédentes réside principalement, d'une part, dans la nouveauté du corpus étudié et, d'autre part, dans l'appareil théorique convoqué afin d'aborder cette question, notamment la théorie des scripts sexuels de John H. Gagnon et William Simon²⁸, laquelle permettra de révéler l'ensemble des contraintes – symboliques, psychiques et physiques – qui façonnent l'initiation sexuelle des personnages féminins et en font un motif littéraire encore profondément marqué par la violence et le déni systématique de l'autonomie sexuelle des jeunes filles.

OBJECTIFS ET HYPOTHÈSES

L'objectif principal de cette thèse est d'explorer, à travers un corpus de fiction composé de romans contemporains écrits par des femmes et publiés en Amérique du Nord et en Europe, toute la

exposant, en parallèle, la volonté attribuée à la jeune Hélène d'intégrer une part de masculinité en investissant des lieux tels que le club de boxe et le garage où elle travaille.

²⁸ Nous y reviendrons plus en détail dans la partie théorique de l'analyse.

complexité de la « fabrique » du désir féminin. En portant notre attention sur des romans dont la narration est focalisée sur le personnage de la jeune fille, et non sur celui qui la regarde ou la désire²⁹, nous souhaitons mettre au jour le processus de formation sexuelle auquel sont soumises les protagonistes du corpus, en amont des expériences sexuelles proprement dites. Nous entendons, par « formation sexuelle », autant l'incorporation de prescriptions genrées que l'apprentissage des actes sexuels, c'est-à-dire les postures, les actions et les discours, bref, tout ce qui relève des pratiques ritualisées des rapports sexuels. En raison du caractère illégitime, voire unimaginable, de la figure de la jeune fille désirante, nous proposons d'envisager les premières expériences du désir et de la sexualité des jeunes protagonistes des romans à l'étude comme « un point de passage particulièrement dense » (Foucault, 1976 : 136) d'une socialisation fondée sur la non reconnaissance du sujet féminin. Aussi croyons-nous que c'est essentiellement sous la contrainte, laquelle s'exprime sous de nombreuses formes (elle ne saurait ainsi se restreindre aux contraintes physiques, comme une lecture plus strictement attentive aux seuls rapports sexuels pourrait le supposer), que les personnages féminins imaginés par les écrivaines contemporaines vivent leur initiation sexuelle. Cette hypothèse de recherche s'inspire tant des études précédentes sur la question du rapport des personnages féminins jeunes à la sexualité que des travaux des féministes publiés au cours des dernières décennies, notamment ceux ayant trait à la culture du viol (Connell et Wilson, 1974 ; Brownmiller, 1975 ; Fargier, 1976 ; Barry, 1979 ; Marcus, 1992 ; Schiappa, 2017). Dénoncée pour la première fois par les féministes états-uniennes de la deuxième vague féministe, la culture du viol se perpétue notamment grâce à l'érotisation, au sein des scripts

²⁹ La *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955) étant, à cet égard, le plus parfait exemple de personnage féminin jeune saisi exclusivement par le biais du regard masculin.

canoniques, de la domination, voire de la violence sexuelle³⁰. Ainsi envisagée, la culture du viol fonctionne à la manière d'un dispositif servant à fabriquer des sujets féminins pré-consentants à ce qui, au final, porte atteinte à leur intégrité physique et psychique. Sous couvert de romantisme, les scripts sexuels traditionnels, qui célèbrent la puissance masculine et la passivité féminine, exhortent les jeunes filles à taire leurs réticences vis-à-vis des désirs qui ne sont pas les leurs, autant qu'à garder le silence sur leurs propres désirs.

Cet imaginaire de la contrainte, porté par les écrivaines de notre corpus, nous l'attribuons au fait que ces dernières soient liées par ce qu'Eleni Varikas nomme la « conscience de genre » (1986), c'est-à-dire la conscience de faire partie d'un groupe minorisé, marqué par son assujettissement aux lois patriarcales³¹. Cette posture particulière, soit celle d'un sujet se sachant appartenir à une classe « appropriée » par une autre (Guillaumin, 1978a) et défini par cette condition, confère aux écrivaines un « angle de vision » décalé par rapport au « corps opaque du patriarcat » (Brossard, 2009 : 68). Nous pouvons ainsi raisonnablement nous attendre à ce que les récits proposés par les femmes bouleversent les fictions largement répandues, et tenues pour vraies, de la « première fois » des filles, en révélant la part sombre de celle-ci. Pour le dire avec Nicole Brossard, « [...] on peut présumer de l'écriture d'une femme, qu'elle dérive ce qui est rivé par la symbolique patriarcale. » (2009 : 65) Cette lecture politique d'un corpus exclusivement composé d'œuvres de femmes nous conduira à mettre au jour d'autres scénarios occultés par les syntagmes univoques d'« entrée dans la sexualité » et de « premier rapport », c'est-à-dire, par exemple, l'existence de ce nous appelons des « entrée imposées », non désirées, pouvant survenir bien avant

³⁰ Sur le plan des représentations, pensons, entre autres, aux œuvres de Henry Miller et à celles de Norman Mailer, dont certains extraits sont analysés par Kate Millett à titre d'« exemples de politique sexuelle » misogynes dans son ouvrage fondateur *La politique du mâle* ([1969] 2007).

³¹ Certes, il y a des écrivaines qui reconduisent, de façon plus ou moins inconsciente, les schèmes de la domination masculine dans leurs œuvres sans pour autant les questionner. Le corpus que nous avons choisi témoigne, quant à lui, d'une posture « informée » des écrivaines, éveillée à cette conscience de genre.

la puberté, à laquelle on accole pourtant systématiquement le moment des premières expériences sexuelles (Dussault Frenette, 2018). Paradoxalement, nous pensons que cette « acuité » ou « sagacité »³² (Rich, [1976] 1980 : 61) qu'entretiennent les écrivaines à l'égard des scripts canoniques pourrait entraîner la difficulté d'imaginer (faute de modèles existants) et de mettre en scène un sujet féminin à la fois jeune et agentif sexuellement³³. Nul doute, cependant, comme on le verra, que le déploiement de figures féminines dominées sur le plan sexuel est mis au service d'une charge critique de la part des autrices.

L'intérêt conféré au motif de la contrainte dans le continuum d'expériences attribuées aux personnages féminins (depuis l'introjection des scénarios de sa culture jusqu'aux rapports sexuels en passant par l'élaboration des fantasmes) ne saurait toutefois effacer l'importance que revêt, dans les œuvres, l'énonciation des désirs au féminin. C'est aussi contre la silencieuse de ces derniers que la présente thèse s'érige, cherchant à explorer la tension entre le désir et la contrainte, entre la volonté de se poser comme sujet de désir et la réification systémique des personnages féminins. L'analyse de l'étendue des contraintes imposées aux protagonistes ne se fera donc pas au détriment de celle de la subjectivité des personnages et de leur pouvoir d'agir, de résister et de questionner. De plus, alors que le scénario canonique de la « première fois » est, nous l'avons vu, hétérocentré et phallogentré, canalisé autour du premier coït, nous nous attendons à ce que les écrits de femmes retenus introduisent, dans l'univers de la représentation, d'autres façons, pour les filles, de désirer, d'autres manières d'être à la sexualité, incluant la mise en récit de désirs lesbiens, bisexuels, queer, intergénérationnels, etc. Aussi, souhaitant aller à l'encontre de l'homogénéisation de la

³² Selon Adrienne Rich, « [l']absence de pouvoir peut engendrer la lassitude, la négation de soi, la culpabilité, la dépression ; elle peut également susciter une sorte d'acuité psychologique, une sagacité, une observation soutenue et pertinente de l'opresseur, une espèce d'« analyse » transmuée en instrument de survie. » ([1976] 1980 : 60)

³³ Il semble en effet, comme nous le soulignons dans la conclusion de notre essai sur *L'expression du désir féminin dans quatre romans québécois contemporains*, que certains auteurs hommes, en tant que sujets sociaux dégagés des contraintes imposées par la domination masculine, soient plus à même de projeter leur propre agentivité sur leurs personnages féminins (Dussault Frenette, 2016).

représentation du désir féminin, lequel découle de la prégnance de ces scénarios figés, nous nous attarderons, ultimement, à faire ressortir la diversité *des* désirs au féminin.

Enfin, notre objectif est également de souligner, grâce à un corpus étendu, le renouveau que connaît le *bildungsroman* chez les écrivaines contemporaines – ou, plutôt, ce que Susan J. Rosowski, en parlant spécifiquement des récits écrits par des femmes sur les femmes, appelle le « roman de l'éveil³⁴ » (1979). Aussi, alors que le roman d'apprentissage se recentre traditionnellement sur le parcours initiatique d'un jeune protagoniste masculin allant à la découverte du monde à la recherche d'un « art de vivre³⁵ » (1979 : 313), le « roman de l'éveil » s'intéresse aux difficultés, pour un personnage féminin, de « trouver sa valeur dans un monde régi par l'amour et le mariage.³⁶ » (1979 : 313) Selon Rosowski, le décalage existant entre les aspirations des protagonistes féminines et les lois du monde qui les entoure particularise le motif de l'éveil, le transformant en un « éveil aux limitations³⁷ ». Or il nous semble que plusieurs « limitations », que nous appelons, pour notre part, « contraintes », persistent dans les œuvres romanesques contemporaines au féminin, tout en étant, bien sûr, déplacées et redéfinies, suivant les importantes mutations sociales générées par les mouvements féministes des dernières décennies.

MÉTHODOLOGIE

La méthodologie appliquée prend principalement modèle sur les trois niveaux de scripts sexuels identifiés par John H. Gagnon et William Simon : les scénarios culturels, les scripts intrapsychiques

³⁴ Traduction libre « novel of awakening ».

³⁵ Traduction libre de « art of living ».

³⁶ Traduction libre de « [...] to find value in a world defined by love and marriage. »

³⁷ Traduction libre de « awakening to limitations ». On pourrait, par ailleurs, actualiser cette notion en l'associant à celle de la « conscience de genre » (Varikas, 1986), soit la prise de conscience de la bivalence des rôles de sexe qui organise la vie sociale.

et les scripts interpersonnels ([1991] 2008). Sur le plan culturel, nous veillerons, dans un premier temps, à décrypter l'idéologie dominante dépeinte dans le texte littéraire. Plus précisément, nous verrons à mettre au jour les prescriptions culturelles liées à l'expression du genre et de la sexualité qui sont reconduites dans les récits. Ce travail sera effectué, entre autres, à partir de la théorie du sexologème, proposée par Pascale Noizet dans son ouvrage *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème* (1996). Selon l'autrice, cette théorie permet de « cerner, au plus proche des règles internes d'organisation du discours, la matérialité des idéologies du système de sexe/genre » (1996 : 230). Autrement dit, l'appareil critique du sexologème, qui se situe au croisement de la sociosémiotique et de l'analyse féministe, permet d'étudier « la mise en forme d'un ensemble de propositions qui informent, argumentent et structurent le rapport dialectique entre sexe et genre dans un contexte déterminé » (1996 : 225). À cette étape, l'analyse du dispositif narratif nous sera de première utilité en ce que, comme l'indique Alain Rabatel, la voix qui porte le récit est également celle qui en reconduit les valeurs (1998). Or, dans le cas qui nous occupe, il nous apparaît important d'observer si cette voix entérine les schémas sexuels dominants, réglés par l'ordre du genre, qui circulent dans la société, ou encore si elle les interroge ou les réfute. Afin d'établir un portrait le plus juste possible de l'héritage culturel des personnages féminins, les nombreux référents intertextuels seront également considérés, qu'ils soient d'ordre littéraire, cinématographique ou musical. Aussi, l'expression de la subjectivité féminine se trouvant au cœur de cette thèse, nous dresserons un portrait sémiologique du personnage de la jeune fille, tout en portant une attention particulière à la façon dont celui-ci répond aux modèles véhiculés dans le récit, de même qu'à la manière dont il y déroge.

L'étude de l'énonciation constituera de même un aspect majeur de notre recherche, en tant qu'elle rend compte de la subjectivité octroyée au personnage féminin. Comme le rappelle Catherine Kerbrat-Orecchioni, le sujet textuel « se construit dans et par l'énoncé » ([1980]

2009 : 190) : c'est par l'acte de la parole que le locuteur s'inscrit comme sujet discoureur et signifie son existence au monde (Benveniste, 1970). L'énonciation féminine sera ainsi considérée comme un marqueur d'autonomie ou, du moins, d'affirmation dans la mesure où, comme l'indique Emile Benveniste, elle implique nécessairement un « procès d'*appropriation* [de la langue] » (1970 : 14, souligné dans le texte). Or cette langue, qui est attribuée aux personnages féminins, se révèle encore lourdement imprégnée des référents patriarcaux qui la fondent (Yaguello, 1978 ; Hajdukowski-Ahmed, 1983). Aussi sera-t-il possible d'observer de quelle(s) façon(s) les écrivaines, par le biais des personnages féminins, manient les codes phallogcentrés de la langue. Est-il donné aux jeunes filles représentées la possibilité de parler le langage du désir et de la sexualité, traditionnellement élaboré en fonction du seul sujet mâle ? De plus, étant donné que nous accorderons, dans cette étude, une place de choix aux impacts des rapports intersubjectifs sur l'expression des désirs féminins, nous nous intéresserons, plus globalement, à la situation d'énonciation, laquelle est composée « du moment de l'énonciation et du sujet énonciateur » (Michard-Marchal et Ribéry, 1985 : 150), mais aussi de la réception par l'allocutaire (Benveniste, 1970) : comment l'énoncé est-il reçu par le ou la partenaire ? Quel(s) effet(s) a-t-il sur lui ou elle ? La parole féminine est-elle acceptée, reconnue, ou encore désavouée, niée ? Et quel est le point de vue de l'énonciatrice sur sa propre parole ? Le discours féminin désirant est-il marqué par la naïveté, la peur, le détachement, la confusion ?

En tout temps, et surtout au moment de nous pencher sur la représentation des scripts intrapsychiques et interpersonnels, nous porterons attention aux marqueurs de subjectivité, particulièrement au vocabulaire affectif et évaluatif (Kerbrat-Orecchioni, [1999] 2009), susceptible de signifier la présence de la contrainte ou de toute autre forme de violence faite au personnage féminin. Sur le plan intrapsychique, nous observerons comment le sujet féminin interprète, introjecte et remodèle, s'il y a lieu, les scénarios reçus de sa culture. Est-il agent ou instrument de

la sexualité au cœur de ses propres projections fantasmatiques ? Quels motifs, quelles figures traduisent la présence de contraintes du point de vue des fantasmes ? Sur le plan interpersonnel, la sémiologie de l'acte sexuel (Bozon, 1999) de même que la rhétorique de l'érotisme (Guiraud, 1978) nous aideront à statuer sur le pouvoir d'agir du personnage féminin au sein des rapports sexuels. Est-il soumis, contre son gré, aux désirs de l'autre ? Retrouve-t-on, dans les textes étudiés, certains procédés formels caractéristiques du rendu de l'agression et du trauma, dont « le morcellement, la perte de repères, les répétitions et les ellipses » (Saint-Martin, 2007 : 75) ? À l'inverse, le sujet féminin performe-t-il des scripts inédits, balayant par là le statut d'objet du désir lui étant imparti en fonction de son sexe et de son jeune âge ? Et si tel est le cas, quelle est la réponse de l'autre devant ce bouleversement des codes ? Enfin, nous examinerons les divers motifs littéraires propres à informer de la désirance du personnage féminin, et ce, en dépit des contraintes qui la circonscrivent : le regard³⁸, la parole, le geste... autant de signes potentiellement révélateurs de la subjectivité sexuelle des jeunes filles représentées.

PRÉSENTATION DU CORPUS ÉTUDIÉ

Le corpus soumis à l'étude est composé de quinze romans écrits par des femmes, et publiés au cours des vingt-cinq dernières années. Si nous décidons de porter notre choix sur un corpus exclusivement féminin, c'est que nous croyons que les femmes, en raison de leur position sociale particulière, s'avèrent dotées d'un *standpoint* propre à leur faire saisir les mécanismes et les effets de la domination patriarcale, lesquels sont inévitablement transposés dans l'œuvre littéraire, l'expérience d'écriture étant marquée par l'expérience sociale (Woolf, [1929] 1992). Or, de leur

³⁸ Nous renvoyons ici à la proposition de Tania Navarro-Swain sur « une ouverture vers l'émotion qui traverse les regards » comme « nouvelle érotique sociale » (1998 : 148), de même qu'aux travaux de Lucie Guillemette, pour qui le regard représente un indicateur précis d'agentivité dans le texte littéraire (2005).

côté, les hommes, de par leur appartenance à la classe dominante, ont le privilège d'ignorer les structures de pouvoir qui régissent les rapports entre les sexes, notamment ceux qui affectent les filles et les femmes. Paraphrasant Georg Simmel (1989), nous pourrions rappeler qu'à l'inverse, les femmes ne peuvent que rarement oublier qu'elles sont des femmes³⁹ – le rappel constant de leur condition de dominées infléchissant leur travail de création. Nous croyons ainsi retrouver dans leurs œuvres une conscience plus aigüe du caractère problématique de l'expression de désirs au féminin au cours de la période de la jeunesse. Qui plus est, la littérature des femmes nous apparaît comme un objet d'étude privilégié pour nous approcher au plus près des conditions idéologiques qui façonnent l'expérience du désir et de la sexualité chez les jeunes filles en ce qu'elle est le fruit d'une subjectivité adulte informée, d'une part, par l'expérience vécue tout en étant dédagée, d'autre part, des contraintes liées à l'enfance et à la jeunesse, lesquelles, conjuguées au féminin, sont démultipliées. De plus, en investissant à leur tour les représentations du désir et de la sexualité, les femmes élaborent, depuis quelques années, un « contre-imaginaire » qui, pour reprendre les mots de Tania Navarro-Swain, « ouvre les horizons des relations humaines, au-delà des rôles préétablis, du pouvoir massif qui investit les polarisations de genre » (1998 : 148). Selon Lori Saint-Martin, les écrivaines énoncent également des « contre-voix », en ce qu'elles « [...] di[sent] ce qui n'avait jamais été dit, imagine[nt] de nouveaux réels » et « [...] continuent de contribuer à l'écriture par une expérience et une voix autres. » (1997 : 51)⁴⁰ Leur prise de parole sur la sexualité à travers la fiction passe parfois par l'appropriation d'une langue « crue » (Boisclair, 2012), laquelle laisse

³⁹ « Il appartient aux privilèges du maître qu'il peut ne pas penser qu'il est le maître alors que la position d'esclave implique qu'il n'oublie jamais sa position. Il ne faut pas méconnaître que la femme perd dans des cas infiniment plus rares la conscience d'être une femme que l'homme celle d'être un homme. » (Simmel, 1989)

⁴⁰ On pourrait également penser au « contre-texte », notion proposée par Dominique Bourque pour aborder l'œuvre de Monique Wittig, et qui renvoie à la façon dont l'écrivaine « entrecroise de manière *radicale* et *structurale* l'ensemble des textes de la littérature européenne », « court-circuit[e] [...] [l]a structure binaire [du système de représentation occidental] » et élabore des « montages intertextuels – juxtaposition, entremêlement, va-et-vient ou recontextualisation paradoxale d'intertextes ou d'hypotextes – qui non seulement morcellent la structure narrative de chaque œuvre, mais la dominant sur les plans formel et sémantique. » (2006 : 86, souligné dans le texte)

entrevoir des désirs, mais expose, surtout, des violences jusque-là passées sous silence. C'est à cette parole, qui « affirme et [...] refuse, [...] construi[t] et [...] déconstrui[t] à la fois » (Saint-Martin, 1997 : 51), portée par celles qui « écri[vent] contre la doxa, contre ce qui fonde les idéologies » (Théorêt, 2009 : 65) que nous souhaitons nous consacrer entièrement dans cette thèse.

Plusieurs critères ont présidé à la sélection d'un corpus d'œuvres portant sur le rapport complexe des jeunes filles au désir et à la sexualité. D'abord, afin d'uniformiser notre objet d'étude, nous avons retenu, parmi un vaste choix d'œuvres faisant le récit des premières expériences sexuelles, des romans dont l'histoire se déroule à l'époque contemporaine. En plus d'être de facture réaliste, ces romans prennent place dans un contexte nord-américain ou européen – partageant, en cela, des discours et des scripts relativement homogènes – et la narration est assumée par le personnage féminin ou focalisée sur lui. En outre, nous avons regroupé des œuvres mettant en scène des personnages féminins de différents âges (la « jeunesse » étant, nous le verrons, un concept aux frontières plus ou moins floues, *a fortiori* dans les textes littéraires, où l'attribution de l'âge n'est qu'un indice parmi d'autres, parfois même indéterminé), de même que de différentes orientations sexuelles. Le corpus est composé des œuvres suivantes, présentées en ordre chronologique : *Le règlement*⁴¹ de Heather Lewis (États-Unis, [1994] 2010) ; *L'île de la Merci* d'Élise Turcotte (Québec, 1997) ; *Tracey en mille morceaux*⁴² de Maureen Medved, (Canada, [1998] 2007) ; *Tu me trouves comment ?* de Nathalie Kuperman (France, 2001) ; *La vie heureuse* de Nina Bouraoui (France, 2002) ; *Clèves* de Marie Darrieussecq (France, 2011) ; *D'acier*⁴³ de Silvia Avallone (Italie, 2011) ; *Et au pire on se mariera* de Sophie Bienvenu (Québec, 2011) ; *Tigre, tigre !*⁴⁴ de Margaux Fragoso (États-Unis, [2011] 2012) ; *Le premier été* de Anne Percin

⁴¹ Titre original : *House Rules*

⁴² Titre original : *The Tracey Fragments*

⁴³ Titre original : *Acciaio*

⁴⁴ Titre original : *Tiger, Tiger*

(France, 2011) ; *La fille*⁴⁵ de Tupelo Hassman (États-Unis, [2012] 2014) ; *Une fille est une chose à demi*⁴⁶ de Eimear McBride (Irlande, [2013] 2015) ; *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* de Emmanuelle Bayamack-Tam (France, 2013) et *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen (Québec, 2014).

Si les œuvres choisies proviennent de régions différentes, toutes ont en commun d'avoir, d'une part, été écrites dans un contexte culturel encore marqué, à différents degrés, par la tradition chrétienne, qui désapprouve l'émancipation sexuelle des jeunes femmes et, d'autre part, de mettre en scène des figures féminines qui dérogent aux modèles fantasmés de la féminité tels que véhiculés par les objets culturels *mainstream*. Il ne sera donc pas question ici de Lolita – si ce n'est comme figure repoussoir, ou figure qui pollue l'imaginaire féminin – mais de toutes ces autres jeunes filles que la littérature masculine n'a pas célébrées avec autant de passion ; ces mauvaises filles, ces filles « ratées » (Détrez et Simon, 2006 : 103), à certains moments maîtresses de leur sexualité, à d'autres, victimes, toujours profondément désirantes.

La réflexion qui suit est divisée en quatre grandes parties. La première est consacrée aux assises théoriques qui guident notre analyse. Le premier chapitre, intitulé « Sexualité et rapports de pouvoir au temps de la jeunesse » explicite les approches préconisées pour aborder la représentation du désir et de la sexualité : la sociologie de la sexualité, la théorie de l'intersubjectivité et l'interactionnisme symbolique. Ces notions générales sont ensuite croisées avec les questions de l'enfance et de la jeunesse, toutes deux abordées d'un point de vue constructionniste. Le second chapitre, « La fabrique du désir féminin » s'intéresse, quant à lui, à la manière dont le système de

⁴⁵ Titre original : *Girlchild*

⁴⁶ Titre original : *A Girl Is a Half-Formed Thing*

sexe/genre façonne l'expression du désir et modélise la subjectivité sexuelle des jeunes filles. Est ensuite posée la notion de « dispositif de la contrainte » que nous proposons afin de rendre compte du caractère à la fois endémique et systémique des violences symboliques, psychiques et physiques imposées aux personnages féminins du corpus.

La suite de la thèse est consacrée à l'analyse du corpus de fiction. La deuxième partie, ayant pour titre « Les contraintes symboliques : les scénarios culturels de la domination », regroupe les troisième et quatrième chapitres, dédiés à l'analyse des manifestations symboliques de la contrainte tant sur le plan diégétique (chapitre 3) qu'intertextuel (chapitre 4). Plus précisément, c'est aux représentations et aux effets de la culture du viol, laquelle assigne les jeunes filles au statut d'objet à prendre, que nous réfléchissons dans ce segment.

Nous nous penchons ensuite, dans la troisième partie, sur les actualisations des contraintes symboliques, c'est-à-dire la façon dont celles-ci imprègnent, voire colonisent (Roussos, 2007) l'imaginaire des personnages féminins (chapitre 5), puis orientent les interactions sexuelles entre les personnages (chapitre 6). D'abord, l'analyse présentée dans le chapitre « Les contraintes psychiques : le confinement de l'imaginaire » déconstruit les présupposés essentialistes voulant que les filles et les femmes désirent avant tout être sexuellement violentées (i.e. le fantasme du viol) en décortiquant les mécanismes d'intériorisation des schèmes culturels de la sexualité, fondés sur une répartition inégale des pouvoirs tels qu'ils sont encryptés dans les textes. Loin de penser les personnages féminins comme de passives réceptrices d'un héritage culturel marqué par la violence à leur endroit, ce chapitre propose de réfléchir aux négociations et aux adaptations opérées, par les jeunes filles, sur le plan intrapsychique. Le chapitre suivant, ayant pour titre « Les contraintes physiques : le (re)dressage du corps », met en lumière les moyens employés par les personnages masculins pour s'appropriier le corps des filles et le mettre à la disposition de leur

jouissance, ainsi que les effets engendrés par cette désubjectivation des personnages féminins : la privation du plaisir, la douleur et, ultimement, la mort (réelle ou symbolique).

Nous n'aurions su clore cette réflexion sur les violences qui apparaissent, dans les œuvres contemporaines des femmes, comme inhérentes à l'initiation sexuelle des figures de jeunes filles, sans traiter, en dernier lieu, des résistances qu'opposent ces dernières aux contraintes qu'elles subissent sur tous les fronts, aussi fugaces soient-elles. La quatrième et dernière partie de cette thèse prend la forme d'un exode, qui est aussi une façon de souligner la possible sortie des personnages féminins hors des scripts du viol. Il s'agit donc, en terminant, de mettre en lumière les quelques éléments de réponse qu'offrent certaines des écrivaines du corpus à la contamination du désir et de la sexualité des jeunes filles par la culture du viol. Les différentes manifestations de l'agentivité sexuelle, le détournement et la subversion des scripts, de même que l'expression de désirs hors normes, sont quelques-uns des éléments sur lesquels nous porterons notre attention. Cette ouverture vers d'autres scénarios possibles contribuera à déboulonner le mythe de la jeune fille innocente en faisant ressortir l'expression de désirs au féminin qui outrepassent les injonctions à la retenue et à la pudeur auxquelles le lecteur s'attend traditionnellement dans ce genre de récit (Saxton, 1998 : xii).

PREMIÈRE PARTIE :
PROLÉGOMÈNES

CHAPITRE 1

SEXUALITÉ ET RAPPORTS DE POUVOIR AU TEMPS DE LA JEUNESSE

Apparaîtront alors, de ressemblances en dissemblances, les formes extravagantes auxquelles les liens mutuels voueront les mouvantes densités de ces corps devenus capables de se répandre, dans l'extension indéfinie de leur surface, lieu d'inconnu. Et cela se produit à deux, à trois, dans le contact, d'amour ou de combat, de besoin ou de jeu, qui fait circuler, comme masses d'air ou d'eau, les agglomérats de désirs, d'élans, de sensations, dont nous sommes fabriqués.

Sabine PROKHORIS
Le sexe prescrit

LA FABRIQUE DU DÉSIR : APPROCHES PRÉCONISÉES

Le terme de « fabrique » s'impose avec force depuis les trente dernières années, tant dans les études sociologiques que littéraires : on a ainsi parlé, plus ou moins récemment, de la « fabrique du sexe » (Laqueur, [1990] 1992), de la « fabrique du personnage » (Lavocat, Murcia et Salado, 2007), de la « fabrication de l'auteur » (Luneau et Vincent, 2010), de la « fabrique de filles » (Mistral, 2010; Rogers et Thébaud, 2010) et de celle des garçons (Ayrat, 2011; Ayrat et Raibaud, 2014). À notre connaissance, le vocable « fabrique » s'emploie de deux façons. Il peut être utilisé, d'une part, pour désigner le processus par lequel une chose déterminée (un individu, un concept ou encore une abstraction) acquiert du sens, devient intelligible en regard de la matrice culturelle. Cette fabrication du réel est largement ordonnée par le discours – Foucault (1976) et Butler ([1990] 2006), suivant Derrida, en ont d'ailleurs souligné la portée idéologique. C'est de cette manière que l'on peut envisager la construction des identités sexuelles, comme le soulignent Christophe Broqua et Fred Eboko :

Parler de « fabrique » des identités sexuelles, c'est envisager les logiques de production sociale (ou politique, religieuse, etc.) des catégories sexuelles,

c'est-à-dire des catégories de genre et de sexualité, en même temps que les modes individuels ou collectifs de réappropriation ou de rejet de ces catégorisations. Compromis entre une définition sociale et une définition personnelle, l'identité sexuelle est la résultante d'un processus de fabrication jamais achevé ni stable, qui dépend fortement de la particularité des contextes et implique toujours différents facteurs. Les identités sexuelles doivent donc être appréhendées en envisageant les divers niveaux de cette production. (2009 : 5)

D'autre part, le terme de « fabrique » peut également être entendu comme « lieu de production » ; c'est de cette manière que l'emploient certaines féministes marxistes pour parler à la fois de la représentation et du traitement du corps des femmes, perçu et utilisé comme machine appropriée par la classe des hommes, dédiée à la reproduction de l'espèce (Guillaumin, 1978a; Federici, [2004] 2014). Ces deux acceptions seront utiles à l'analyse, en ce qu'elles permettent de considérer la double dimension de la figure de la jeune fille, celle-ci étant à la fois « fabriquée » de toutes pièces par le dispositif culturel et « fabriquante » : dans la logique patriarcale, le corps des femmes, et d'autant plus celui des filles – tant il est vrai que c'est avant tout la jeunesse du corps qui fait sa désirabilité⁴⁷ –, constitue un puissant *producteur* de fantasmes. La profusion d'images objectivant le corps féminin, relayée par tel ou tel dispositif médiatique, fait de ce dernier un fétiche dévoué à susciter le désir masculin (Butler, [1990] 2006). Le corps des filles est capitalisé, utilisé pour séduire et vendre; en ce sens, il incarne bel et bien une « fabrique de désir ». Or ce n'est pas tant le désir qu'entraîne la représentation de figures féminines, soit celui qui loge dans le corps de l'autre (masculin – hétéronormativité oblige) qui nous intéressera ici. Celui-là se dit et s'écrit depuis des siècles, et la culture en est saturée⁴⁸. Dans les chapitres qui suivent, nous nous pencherons plutôt sur les manières dont le désir vient aux filles elles-mêmes. De quoi ce désir est-il fabriqué?

⁴⁷ Selon Eva Illouz, « [l]a jeunesse et beauté devinrent [au début du XX^e siècle] les signifiants de l'érotisme et de la sexualité dans l'imaginaire de la société de consommation. » ([2011] 2012 : 78)

⁴⁸ Certes, comme le rappelle Joëlle Papillon, les femmes « ont [aussi] chanté, commenté et représenté en mots et en images [leurs désirs] au moins depuis Sapho, au VII^e siècle avant Jésus-Christ. » (2010 : 16) Ces représentations ont toutefois largement été écartées de l'Histoire littéraire et artistique consacrée par les institutions en place.

Comment la socialisation de genre l'oriente-t-elle et en influence-t-elle les manifestations? Pour bien circonscrire ces questions, nous nous appuyerons principalement sur la sociologie de la sexualité de même que sur les études de genre et des rapports entre les sexes. Nous nous pencherons également, dans ce premier chapitre, sur les notions d'intersubjectivité et d'interactionnisme symbolique. Enfin, nous nous emploierons à déconstruire l'idée de l'« entrée dans la sexualité » à partir, entre autres, de la sociologie de l'enfance et de la jeunesse.

Sexualité et rapports de pouvoir

Le désir est communément pensé comme un phénomène naturel – et, par le fait même, universel – tout entier livré aux forces aléatoires inconscientes que sont les pulsions. Cette façon de penser le désir et, par extension, la sexualité, découle en grande partie de la sexologie, elle-même héritière de deux traditions qui ont marqué, au cours du siècle dernier, la quasi-totalité des études sur le comportement sexuel humain : successivement la psychanalyse (Freud) et l'observation clinique (Kinsey) :

In large measure our sense of the role of sex in human development departs considerably from the Freudian or Kinseyian traditions, especially to the degree that they promote the prevailing image of the sexual drive as a basic biological mandate which presses against and must be controlled by the cultural and social matrix. (Gagnon, 1972 : 233)

Or, comme l'ont soutenu Gagnon et Simon de même que Foucault, l'importance accordée par nos sociétés à la sexualité ne résulte pas de ce qui est considéré, dans la pensée courante, comme « une pulsion urgente et irrésistible ancrée dans un substrat biologique » (Gagnon et Simon, 1968, cités dans Gagnon, [1991] 2008 : 25). En critiquant l'hypothèse répressive, laquelle suppose qu'il est du devoir de la société de contenir ces « forces antisociales » que sont les pulsions (Gagnon et Simon, 1968, cités dans Gagnon, [1991] 2008 : 25), Foucault a montré qu'à l'inverse, nous assistons, depuis les trois derniers siècles, à « une véritable explosion discursive » en matière de sexualité

(1976 : 25). Cette « prolifération des discours » a, avec le temps, « été ordonnée à la tâche de chasser de la réalité les formes de sexualité qui ne sont pas soumises à l'économie stricte de la reproduction » (1976 : 50). C'est en ce sens que l'on peut entrevoir la société comme une « instance de production, et non de répression, de la sexualité » (Bozon, 2009 : 150) : notre époque, comme le souligne Foucault, est productrice d'identités marginales fondées sur des pratiques sexuelles non hétéronormatives, « initiatrice d'hétérogénéités sexuelles » (1976 : 51). La psychanalyste féministe Jessica Benjamin, suivant Foucault, atteste de son côté qu'« avec le concept de répression, on ne peut pas rendre compte du fait que “le pouvoir a du bon” ; il ne dénie pas le désir, mais il lui donne forme, et devient son support volontaire, en étant son auxiliaire ou son représentant [...] », et que, par conséquent, « [c]'est seulement lorsque nous réalisons que le pouvoir n'est pas simple interdiction que nous pouvons nous extraire du schéma où il faudrait choisir entre autorité répressive et nature débridée » ([1988] 1992 : 10).

La société produit la sexualité, l'idéologie l'encadre et le pouvoir l'infléchit. Et pourtant, il est encore courant de se référer à la sexualité comme à « la chose du monde la plus naturelle et la plus spontanée. » (Weeks, [1986] 2014 : 13) Certes, on ne peut nier la part biologique impliquée dans l'expression de la sexualité humaine; cependant, l'ensemble des pratiques sexuelles ne peuvent s'y réduire entièrement. Jeffrey Weeks établit une distinction claire entre le potentiel érogène du corps et la pratique de la sexualité, reprenant par le fait même le concept de « dispositif » établi par Foucault :

Sans aucun doute, les potentialités biologiques [...] fournissent [à la sexualité] les ressources fondamentales et en fixent les limites ultimes; mais le vaste dispositif de la sexualité, ses normes, ses valeurs, les lois qui la régissent, le discours médical, les pratiques, les catégories sexuelles et les catégories du genre, les identités qui s'y rattachent, sont modelés par la culture, sont le fruit d'histoires diverses et spécifiques. ([1986] 2014 : 6-7)

C'est ce qu'a également indiqué John H. Gagnon dans ses nombreuses études sur la sexualité humaine; selon l'approche constructionniste qu'il endosse (et que nous adoptons également), la socioculture tient le rôle de relais entre le sujet, ses potentialités biologiques et l'expression de sa sexualité. Selon le sociologue, « [l]a signification sociopsychologique des événements sexuels doit être apprise pour que s'exprime la biologie. » ([1991] 2008 : 64) En d'autres mots, la sexualité, telle qu'elle est pensée, représentée et vécue, est le fruit d'un apprentissage continu, lequel s'effectue à travers le décodage des « récits sexuels » (Plummer, 2003) circulant dans la société par le biais, entre autres, des représentations culturelles et des discours. Le rapport à la sexualité se trouve ainsi toujours médiatisé, modélisé par les normes sociales qu'intériorise le sujet, et qui imprègnent son imaginaire, donnant forme aux désirs. Ces derniers sont donc toujours *acculturés* : selon Alice Pechriggl, « [...] le désir est culturellement canalisé, puis philosophiquement canalisé en vue de l'institution de l'hétérosexualité obligatoire censée garantir la survie du genre humain. » (2001 : 200) Et sur l'horizon postmoderne, les normes qui infléchissent la pratique de la sexualité émanent de sources non seulement de plus en plus hétérogènes, mais également de plus en plus diffuses. Comme le rappelle Michel Bozon,

[l]es normes en matière de sexualité n'ont pas disparu, mais les sources des normes se sont transformées : il y a déclin des « institutions à principes », qui étaient associées à des appareils de contrôle efficaces (religion, organisation de la famille et du mariage, communautés locales), et multiplication des « sources diffuses » (médias, œuvres culturelles, école, médecine, enquêtes, etc.), qui n'ont plus le pouvoir d'imposer le respect des normes qu'elles émettent. Plutôt qu'à un recul de la normativité, on assiste à une prolifération de normes parfois contradictoires, qu'il revient désormais aux individus d'agencer et de mettre en cohérence, ce qui implique un énorme et obligatoire « travail de soi ». (2009b : 226)

Cela va de pair avec la conception foucaldienne du pouvoir : selon le philosophe, le pouvoir désigne « le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables. » (Foucault, 1976 : 122) Le pouvoir ne

proviendrait donc pas d'une source unique, dominante, qui contrôlerait l'ensemble des individus, mais plutôt de lieux multiples – cette dispersion des instances de pouvoir entraînant parfois des contradictions, des hiatus, ce que rappelle d'ailleurs Weeks :

Le pouvoir ne se déploie pas à travers des mécanismes uniformes de contrôle; il se déploie à travers des mécanismes complexes qui se recoupent et, souvent, se contredisent, et qui produisent, simultanément, domination et oppositions, subordination et résistances, régulation et action. ([1986] 2014 : 64)

Non seulement les sources sont multiples, mais les messages le sont aussi : ainsi de la double contrainte (*double bind*) qui pèse sur les jeunes filles, entre hypersexualisation du corps (pré)pubère et valorisation de la virginité (Mihelakis, 2017). Comme l'indique Catherine Monnot :

Le jeu du monde adulte est [...] double, dans sa volonté à la fois de prolonger l'« innocence » et la pudeur traditionnellement dévolues aux filles, d'ignorer les réalités de leur entrée dans une vie amoureuse et/ou sexuelle active, et en même temps de les pousser vers une érotisation et des canons esthétiques adultes. (2009 : 130)

Faisant référence aux travaux de l'anthropologue Margaret Mead sur les Samoans (1928), Nicole-Claude Mathieu évoquait, quant à elle, la présence de « normes contraires » imposées aux femmes, lesquelles représentent un important « facteur d'aliénation » ([1985] 2013 : 133). La coexistence, au sein des patrons canoniques, des figures antithétiques que sont la prude et la putain constitue l'une des contraintes symboliques sur lesquelles nous nous pencherons plus avant dans l'analyse des œuvres du corpus.

Au final, le pouvoir ne fait pas qu'astreindre les individus à un modèle de sexualité déjà formaté – androcentré et hétéronormé – à travers un dispositif normatif (Foucault, 1976). Son action est double : il crée le sujet, en ce qu'il fait émerger des résistances, des oppositions (Foucault, 1976; Butler [1990] 2006). Par ailleurs, si, en matière de sexualité, on considère que la distribution du pouvoir avantage les hommes au détriment des femmes, on peut avancer, avec Butler, que c'est bien l'assujettissement des femmes en cette matière qui *produit* le sujet féminin, en l'occurrence,

le sujet féminin désirant – lequel, se rebellant contre la place qui lui est assignée, réclame de plus en plus le droit de se dire et de s’écrire, s’inscrivant ainsi à son tour sur la scène littéraire et sexuelle.

La théorie des scripts sexuels

Cette façon de concevoir la sexualité, c’est-à-dire comme résultant, en partie, de l’intériorisation continue de normes, invariablement genrées, circulant dans l’espace social, se trouve au cœur de la théorie des scripts sexuels de John H. Gagnon et William Simon. Selon ces derniers, les scripts sexuels fonctionnent comme autant de « dispositifs heuristiques » (Gagnon, 1999 : 74) qui façonnent et guident l’expression de la sexualité. Les scripts sexuels se déclinent sur trois plans : les scénarios culturels, les scripts intrapsychiques et les scripts interpersonnels. Ces trois plans s’avèrent étroitement reliés :

[...] d’abord, il existe des « fragments » mentaux érotiques et/ou des « émotions » qui sont à la source des sensations corporelles érotiques ; ensuite, ces éléments sont encodés dans des scripts cognitifs plus organisés qui constituent des instructions pour les interactions concrètes avec d’autres personnes. (Gagnon, 1999 : 74)

En d’autres mots, il existe un certain nombre de scénarios sexuels, élaborés par les discours dominants circulant dans la société notamment à travers les objets culturels qui, lorsqu’incorporés par les individus, modèlent les projections fantasmatiques et les interactions selon les codes sexuels normatifs. Par ailleurs, si l’individu reçoit de sa culture des scripts sexuels qui donnent forme à ses projections mentales, elle ou il se fait également « producteur[·rice] de fantasmes », selon la subjectivité qui lui est attribuée ou qu’elle ou il s’octroie : le sujet sexuel « utilise les matériaux des interactions et de la culture afin d’élaborer des alternatives originales aux scénarios culturels existants et aux modèles d’interactions en vigueur » (Gagnon, 1999 : 76). Or, pour les femmes, la réinterprétation subjective des scénarios culturels sur le plan intrapsychique s’avère problématique,

leur imaginaire érotique étant colonisé par des scénarios qui les représentent, le plus souvent, en tant qu'objets de l'acte sexuel. Sur le plan de l'interaction, cette réification des femmes au sein des patrons dominants influence le déroulement des rapports, au point d'en figer la distribution des rôles (Gagnon, [1991] 2008 : 94). Les plus récentes enquêtes sociologiques d'envergure montrent qu'en matière de relations sexuelles, les femmes sont toujours moins portées à prendre l'initiative, à exprimer leurs préférences, ou, à l'inverse, leurs réticences (Bajos et Bozon, 2008), dépourvues qu'elles sont de modèles figurant une sexualité féminine agentive. Cela est d'autant plus visible chez les jeunes filles : majoritairement initiées sexuellement par un partenaire plus âgé et plus expérimenté⁴⁹ (Bajos et Bozon, 2008 ; Lhomond, 2009), les filles se laissent le plus souvent (ap)prendre par celui qui, de sa seule appartenance au sexe mâle, occupe la position de l'unique sujet sexuel légitime.

La perspective des scripts sexuels, parce qu'elle contribue à objectiver les pratiques sexuelles, permet de mettre au jour les dynamiques de pouvoir qui traversent la sexualité. Ainsi que l'a suggéré Butler, suivant Foucault, penser la sexualité hors du pouvoir est une « impossibilité culturelle » ([1990] 2006 : 106). Il en va de même pour le désir ; invariablement soumis aux « systèmes juridiques du pouvoir » ([1990] 2006 : 60), ce dernier, tout comme le sujet foucauldien, se *fabrique* – cette idée allant à l'encontre de tout essentialisme sexuel. En effet, tout au long de la période de socialisation sexuelle, qui s'accompagne d'expériences diverses tant sur les plans physique que psychique, le désir est modulé par des affections extérieures. Or celles-ci sont configurées, dans nos sociétés occidentales contemporaines, à partir d'impératifs patriarcaux, qui, par définition hétérosexiste, nient aux filles et aux femmes le statut de sujet désirant. Mais la

⁴⁹ Michel Bozon interprète « cet écart d'âge en faveur des hommes dans les premières unions [...] comme un des effets de la domination masculine et de la supériorité des statuts masculins sur les statuts féminins. » Selon le sociologue, « la supériorité des statuts masculins sur les statuts féminins » participe de ce choix d'un partenaire plus âgé et donc potentiellement mieux pourvu socialement. (Bozon dans Bessin, 2009 : 127)

relation entre les structures et la subjectivité individuelle n'est pas qu'unilatérale – au contraire. Le sujet se trouve toujours investi d'un potentiel de subversion des schémas dominants, ce qu'illustre, notamment, la théorie intersubjective. Nous y reviendrons.

Les scripts du viol

John H. Gagnon et William Simon ont souligné, dans leurs travaux, le caractère nécessairement culturel des violences sexuelles : « [...] l'inégalité des sexes (incarnée dans les scripts des relations entre sexes) favorise un mépris pour les femmes qui peut s'exprimer dans le domaine sexuel. » (Gagnon, [1991] 2008 : 114) Presque au même moment, Sharon Marcus, professeure à l'Université Columbia, publiait, dans un ouvrage dirigé par Judith Butler et Joan Wallach Scott, un chapitre portant sur ce qu'elle propose d'appeler les « rape scripts » (Marcus, 1992)⁵⁰. Selon Marcus, « rape is structured like a language » (1992 : 390), ce langage étant le lieu de l'expression du genre dans ce qu'il a de plus violent : « The language of rape solicits women to position ourselves as endangered, violable, and fearful and invites men to position themselves as legitimately violent and entitled to women's sexual services. » (1992 : 390) L'idée du script suggère que le viol, pour les récits en circulation dans les institutions et productions culturelles dominantes, est représenté comme suivant toujours, à quelques variations près, la même trame narrative : un inconnu viole une femme dans une ruelle durant la nuit. Or ce script largement répandu du viol ne résiste pas à l'épreuve des faits. Selon les statistiques avancées par les plus récentes enquêtes sur la violence sexuelle envers les femmes, « [l]es *viols* sont perpétrés, principalement, dans l'intimité des couples, de la famille et des proches [...] » (Jaspard, [2005] 2011 : 76, souligné dans le texte; voir aussi

⁵⁰ La réflexion sur les scripts du viol avait déjà été amorcée par Stevi Jackson dans son article « The social context of rape : Sexual scripts and motivations » (1978).

Chetcuti et Jaspard, 2007 : 17 ; Lieber, 2008 ; Bajos et Bozon, 2008)⁵¹. Le fait de limiter la représentation du viol à ce script qui, au final, s'avère plutôt marginal, entraîne de nombreuses conséquences pour les femmes : d'abord, l'association idéale entre l'espace public de la rue et le risque de viol reconduit la division socio-sexuée de l'espace, posant, de ce fait, la vulnérabilité comme condition ontologique des filles et des femmes⁵². Ensuite, la restriction des multiples facettes du viol à ce script unique peut empêcher les filles et les femmes de reconnaître une agression lorsque celle-ci ne survient pas dans le cadre socialement programmé à cet effet⁵³. Enfin, le script du viol, tel que mis au jour par Marcus, évacue entièrement le pouvoir de riposte des femmes, lequel demeure un impensé de la culture patriarcale – et, conséquemment, un impensé pour les femmes *elles-mêmes*. Le récit du viol subi par Virginie Despentes, qu'elle raconte dans *King Kong Théorie*, illustre bien cela :

Pendant ce viol, j'avais dans la poche de mon Teddy rouge et blanc un cran d'arrêt, manche noir rutilant, mécanique impeccable, lame fine mais longue, aiguisée, astiquée, brillante. Un cran d'arrêt que je brandissais assez facilement, en ces temps globalement confus. Je m'y étais attachée, à ma façon j'avais appris à m'en servir. Cette nuit-là, il est resté planqué dans ma poche et la seule pensée que j'ai eue à propos de cette lame était : pourvu qu'ils ne la trouvent pas, pourvu qu'ils ne décident pas de jouer avec. *Je n'ai même pas pensé à m'en servir.* (2006 : 46-47, nous soulignons)

Ainsi, comme le souligne Marcus, « rape is not only scripted – it also scripts » (1992 : 391) : tel qu'il est culturellement modélisé, le viol prescrit la passivité des filles et des femmes devant la

⁵¹ Il ne faut pas, pour autant, minimiser la gravité de violences bel et bien réelles qui surviennent dans l'espace public : harcèlement, machisme ordinaire, pelotage et, certes, le viol, qui, même s'il est plus rarement perpétré à l'extérieur, n'en demeure pas moins une possibilité, dont les effets sont tout aussi dévastateurs. (Lieber, 2008)

⁵² Or les analyses féministes ont bien montré que cette vulnérabilité est, au contraire, fabriquée de toutes pièces à travers le continuum des violences subies par les femmes (Kelly, 1987) – du harcèlement de rue au viol, en passant par l'intimidation physique et les insultes –, autant de « rappels à l'ordre », laissant penser que des violences plus graves pourraient se produire, contribu[ant] à signifier aux femmes le caractère inopportun de leur présence dans certains lieux collectifs et à entretenir un sentiment de peur tout en confirmant les identités de genre. » (Lieber, 2008 : 21)

⁵³ Comme l'indique Aiyana Altrows dans son article « Rape Scripts and Rape Spaces: Constructions of Female Bodies in Adolescent Fiction », « [...] if girls are taught that only one trajectory of events leads to rape, they will be unequipped to recognise and react to sexual aggressions that take a different trajectory. » (2016 : 52)

violence exercée à leur endroit. Le fait d'envisager le viol comme une « performance scriptée » nous permet cependant, selon Marcus, d'en renverser les codes : « By defining rape as a scripted performance, we enable a gap between script and actress which can allow us to rewrite the script, perhaps by refusing to take it seriously and treating it as a farce, perhaps by resisting the physical passivity which it directs us to adopt. » (1992 : 392)

Les scripts à l'œuvre dans le texte littéraire

Dans le texte littéraire, le jeu de la scénarisation des désirs et de la sexualité est double. Isabelle Boisclair explique cet effet de dédoublement en faisant référence aux normes de genre :

[...] il importe de considérer le genre dans sa double articulation (sexe / genre) et de réaliser que la médiation littéraire vient à son tour doubler cette articulation, ce qui entraîne la réduplication de ses actions : au premier niveau, les rapports sociaux jouent tant dans l'espace extralittéraire (réel) qu'à l'intérieur des frontières du texte (symbolique); à un second niveau, le genre est opératoire tant sur le plan des rapports sociaux entre les hommes et les femmes que sur le plan des représentations du masculin et du féminin. (2002 : 12)

Cette réduplication concerne également les scripts sexuels : l'auteur·rice, dont l'imaginaire est habité par les scripts sexuels circulant déjà dans l'espace social, effectue un travail de mise en scène. Elle ou il transmet, à travers le discours narratif et énonciatif, sa propre interprétation des scénarios reçus de sa culture. C'est également en ce sens que l'écrivain·e détient le pouvoir de proposer de nouveaux scripts. Selon Bertrand Gervais, « [l]a lecture d'un récit se fait sur la base de scripts communs, qui se voient par le fait-même [*sic*] confirmés, et permet la communication de scripts inédits, programmés par le texte » – ces scripts nouvellement programmés étant bientôt diffusés, à leur tour, dans l'espace social, par l'acte de lecture (1990 : 254; 329). Il faut bien voir, toutefois, que la « nouveauté » de certains scripts proposés par telle ou telle œuvre n'est jamais entièrement détachée de ce qui la précède. Butler mentionne à cet effet que « [w]hat is new,

newness itself, is founded upon the loss of original place, and so it is a newness that has within it a sense of belatedness, of coming after, and of being thus fundamentally determined by a past that continues to inform it. » (2003 : 468)⁵⁴ Néanmoins, il nous semble que la littérature des femmes (ou de tout autre groupe socialement dominé, arrivé à une conscience de l'oppression) soit plus à même de revisiter, de tordre ou encore de recomposer les scripts patriarcaux ordonnant la sexualité étant donné leur *standpoint* particulier, qui favorise la prise de conscience des mécanismes de la domination qui traversent toute sphère de la société.

De l'intériorisation des scripts à leur actualisation relationnelle : intersubjectivité et interactionnisme symbolique

« La théorie intersubjective⁵⁵ », telle qu'entendue par la psychanalyste féministe Jessica Benjamin, « affirme que l'individu se développe à la fois dans et à travers sa relation avec d'autres sujets. » (Benjamin [1988] 1992 : 25) Inspirée de la pensée hégélienne, la notion d'intersubjectivité suppose une tension paradoxale, mais nécessaire, entre affirmation de soi et reconnaissance par l'autre – l'effondrement de cette tension ouvrant potentiellement la voie à la domination. Elle invite à concevoir le soi, non pas comme une monade autonome refermée sur elle-même, déterminée par ses pulsions, mais bien comme une entité évoluant, se fabriquant à travers ses rapports avec autrui, comme « le produit des rencontres avec l'environnement, dans un processus constant d'internalisation et d'interaction réciproque. » (Waintrater, dans Benjamin, [1996] 2012 : 9) Dans son ouvrage *The Bonds of Love* (1988), Benjamin revisite le mythe œdipien et pré-œdipien, tel que

⁵⁴ Evelyne Ledoux-Beaugrand traduit ainsi : « ce qui est nouveau, la nouveauté même, se fonde sur la perte d'un lieu originel, et ainsi c'est une nouveauté qui porte en elle l'idée d'une tardivité, de ce qui vient après et s'avère ainsi fondamentalement déterminée par un passé qui continue à lui donner forme. » (2013 : 306) Nous irons par ailleurs puiser du côté des études de la filiation et de l'héritage, qui donnent à voir le processus de reprise d'anciens scripts de même que leur renouvellement. Evelyne Ledoux-Beaugrand offre une lecture éclairante du phénomène de la transmission entre écrivaines dans son ouvrage *Imaginaires de la filiation : héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*.

⁵⁵ « Intersubjective theory ».

relayé par la psychanalyse freudienne. Alors que cette dernière a largement concouru à nier aux femmes le pouvoir d'affirmer leurs désirs (en assimilant, entre autres, les femmes à la maternité, et en faisant de la figure de la mère l'objet du désir de l'enfant), Benjamin, de son côté, récuse ce déni historique de la subjectivité des femmes et propose de substituer, à la dialectique sujet/objet de désir, un modèle relationnel comprenant deux sujets :

[...] l'autre doit être reconnu comme un sujet autre afin que le self fasse pleinement l'expérience de sa subjectivité dans la présence de l'autre. Cela signifie que nous éprouvons un besoin de reconnaissance, et que nous avons une capacité à reconnaître en retour les autres, rendant ainsi possible une reconnaissance mutuelle. ([1996] 2012 : 52)

Ainsi, l'acte de reconnaître s'avère indispensable à l'affirmation de chacun·e comme sujet : c'est par cette reconnaissance même, qui passe par le regard et la parole de l'autre, que s'établit le sentiment de soi. Plus encore, comme l'indique Benjamin, c'est la reconnaissance de soi à travers l'image reflétée par l'autre qui fait advenir le « sentiment de sa réalité » ([1988] 1992 : 24) : « [l]e sujet dit “je suis, je fais”, et attend alors la réplique “tu es, tu as fait”. La reconnaissance est donc un processus réflexif, à double sens ; elle ne comprend pas seulement la confirmation par la réponse de l'autre, mais également comment nous nous reconnaissons nous-mêmes dans cette réponse. » ([1988] 1992 : 27)

La réflexion que propose Butler sur la notion de reconnaissance dans *Défaire le genre* ([2004] 2006) fait intervenir, de manière plus explicite, la question du pouvoir, nous amenant à voir que la reconnaissance, à l'instar de la sexualité et du genre, est elle aussi configurée par les normes sociales en vigueur et qu'elle représente, en ce sens, un lieu où se jouent des rapports d'autorité. Ainsi, c'est en vertu de normes socialement élaborées, lesquelles soutiennent un départage hiérarchique entre sexes, races, classes et catégories d'âge, qu'est octroyé à une personne un caractère « humain » alors que d'autres individus se voient privés d'une reconnaissance semblable, selon les mêmes termes ([2004] 2006 : 14). La reconnaissance de l'un·e comme sujet

dépend, de cette manière, des « schèmes de reconnaissance disponibles » ([2004] 2006 : 14). Or ceux-ci, étant façonnés par la culture patriarcale hétérosexiste dominante, ont la particularité de limiter la puissance d’agir – ou l’agentivité – d’un sujet féminin à la fois jeune et désirant, opérant ce qu’Axel Honneth appelle un « déni de reconnaissance », lequel entraîne, chez le sujet dominé, « l’expérience du mépris » ([1992] 2000 : 224). Mais de cette violence systémique, qui consiste à faire des filles et des femmes des objets du désir masculin, découle aussi un certain potentiel de subversion. Comme l’indique Butler, « [s]i mon faire dépend de ce que l’on me fait, ou plutôt des manières dont je suis faite par les normes, alors la possibilité de ma persistance en tant que “je” dépend de ma capacité à faire quelque chose avec ce que l’on fait de moi. » ([2004] 2006 : 15) En d’autres mots, le pouvoir forme des résistances, celles-ci donnant bientôt lieu à des « version[s] alternative[s], minoritaire[s], d’idéaux ou de normes qui nous soutiennent et nous permettent d’agir. » ([2004] 2006 : 15) Nous nous pencherons davantage sur ce paradoxe constitutif de l’agentivité dans la quatrième et dernière partie de notre analyse, laquelle portera sur les quelques exemples où les personnages féminins se font producteurs de nouveaux schémas.

Il demeure toutefois des moments ou des lieux où le pouvoir s’impose comme hégémonique ou encore se donne à percevoir comme tel. Certaines situations poussant à l’extrême la violence et la domination masculines, telles que les cas de séquestration en bas âge ou encore d’inceste⁵⁶ et de viol semblent en effet annihiler toute possibilité de résistance. Or ce qui permet à un pouvoir de s’imposer comme hégémonique est la reconnaissance même, par l’autre, de sa suprématie absolue et, par extension, la conviction qu’il est impossible d’y échapper. Mais cette reconnaissance est balisée, restreinte par certaines « limitations de la conscience » (Mathieu, [1985] 2013 : 142) que

⁵⁶ Parmi d’autres œuvres, le récit *Mon secret* de Niki de Saint Phalle ([1994] 2010), le roman *L’inceste* de Christine Angot (1999), de même que le « slam western » *Mettre la hache* de Pattie O’Green (2015) s’élaborent autour du pouvoir absolu du père incestueux sur son enfant.

subissent les sujets structurellement dominés (ici : à l'intérieur d'une conjoncture précise où le corps fait l'objet d'une appropriation totale). Aussi cette question fait-elle également intervenir la notion de consentement qui, dans de tels contextes, revêt davantage l'apparence de l'aliénation (Mathieu, [1985] 2013).

À l'aide de la théorie intersubjective et de son corollaire, la notion de reconnaissance, nous serons en mesure d'observer la transcription littéraire de cette dynamique, et de soupeser l'influence de l'autre sur la façon qu'ont les personnages de jeunes filles de se percevoir, dans un premier temps, et d'entrer en relation, dans un deuxième temps. Cela nous permettra d'observer les hiatus possibles entre les fantasmes, qui, bien que leur déploiement dans la sphère psychique puisse être circonscrit par l'introjection de la condition objectale, ne sont pas limités par des contingences physiques, dont celles imposées par autrui, et les interactions réelles, marquées par les conditions matérielles de chacun des sujets engagés, donc potentiellement par une distribution inégale du pouvoir. La notion d'intersubjectivité nous amènera également à observer comment la polarité instaurée traditionnellement entre les sexes module le désir, et peut occasionner ce que Benjamin appelle « la recherche de l'amour idéal » par les femmes, à travers laquelle « les actes d'abnégation de soi-même doivent être compris comme permettant l'accès à la gloire et au pouvoir de l'autre. » (Benjamin, [1988] 1992 : 122) Car c'est parfois au détriment de soi que s'exprime le désir, qui, dans la tradition hégélienne, est toujours « désir de reconnaissance » (Butler, [2004] 2006 : 14). Nous verrons ainsi en quoi certains désirs exprimés par les personnages de jeunes filles envers un individu qui pourtant les opprime découlent directement de la situation d'impouvoir qui les caractérise.

La théorie de l'intersubjectivité met également en lumière la propriété intrinsèquement transformatrice des rapports interpersonnels : « Dans l'échange mutuel (ou le déni) de la reconnaissance, chaque self est transformé ; cette transformation est une condition à l'expression

(ou au déni) de ses capacités propres par chaque sujet. » (Benjamin, [1996] 2012 : 195) Cet aspect particulier de la notion d'intersubjectivité nous apparaît des plus intéressants pour aborder la question de la fabrique du désir féminin, laquelle prend place dans un contexte d'accès inégal aux connaissances sur la sexualité – le plaisir et le désir au féminin étant systématiquement évacués des discours et des représentations en circulation dans l'espace social (Fine, 1988 ; 2006 ; Tolman, 2002 ; Valenti, 2010). La subjectivité désirante et sexuelle des jeunes filles étant niée par le dispositif en place, l'expérience faite du désir et de la sexualité se trouve aisément modélisable par l'autre. Le sujet masculin, en faveur duquel continue de jouer la différence d'âge lors de l'initiation sexuelle (Lhomond, 2009 ; Bozon, 2012), se voit ainsi octroyer le privilège d'ordonner la relation, de lui donner du sens, de transmettre au sujet féminin *la* connaissance du déroulement de la rencontre sexuelle, *la* signification à extraire des scénarios qu'il reçoit depuis l'enfance. En d'autres mots, il détient le pouvoir d'imposer *son* appréhension subjective du rapport sexuel, laquelle, selon les termes de la rencontre intersubjective, imprègne, oriente, voire transfigure littéralement le rapport de l'autre (féminin) à sa propre sexualité. Aussi, en fonction de la distribution du pouvoir dans la relation, il semble que chacun des sujets ne soit pas transformé de la même façon ; dans un rapport marqué par la domination de genre, l'un gagne en puissance ce que l'autre perd en autonomie. Nous voyons là l'une des multiples manifestations de la contrainte, soit celle de devoir se penser à travers les scripts imposés par l'autre, auquel est accordé une plus grande légitimité.

Le recours à la notion d'intersubjectivité nous amène à envisager le sujet, de même que les désirs qu'il porte, comme se construisant dans et par ses interactions avec autrui. En ce sens, nous nous rapportons à une conception du sujet héritée notamment du courant interactionniste :

L'individu n'est pas une monade décidant seul de ses faits et gestes, ni une créature face à une société qui lui dicte de manière univoque ses conduites. Autrui permet son déploiement mais en limite aussi les possibles. Toute action est accomplie en prévision du comportement des autres, en se mettant

mentalement à leur place, en envisageant leur marge de manœuvre. (Le Breton, [2004] 2012 : 48)⁵⁷

Sur l'horizon constructionniste, l'identité n'est donc pas une essence ; elle se forge à travers les relations, elles-mêmes encadrées par une culture donnée, au sein desquelles interviennent des jeux de pouvoir, et elle se module selon les attentes de l'autre, intériorisées. Aussi, pour un sujet féminin évoluant dans un contexte de domination masculine, la mise en œuvre de l'agentivité (en mots simples, la « capacité d'agir » du sujet, selon la traduction de Cynthia Kraus [Butler, [1990] 2006]) – et, dans le cas qui nous occupe, de l'agentivité sexuelle, nous y reviendrons – se trouve restreinte au sein des interactions entre les sexes, les hommes se voyant culturellement dotés d'un pouvoir plus important que les femmes. Et comme la sexualité représente un espace privilégié où l'identité est mise en jeu, négociée entre des partenaires dont les désirs s'accordent ou encore se confrontent, elle donne ainsi lieu à des interactions où, pour reprendre les mots de Renaud Sainsaulieu, s'exprime « l'affrontement des désirs de reconnaissance dans un contexte d'accès inégal, mouvant et complexe au pouvoir » (Sainsaulieu, cité dans Dubar, [2000] 2002 : 119)⁵⁸ De plus, alors que les codes normatifs de la sexualité apparaissent façonnés par l'idéologie patriarcale dominante, l'interaction sexuelle est passible de donner cours à ce que les interactionnistes appellent « l'imposition de statut », laquelle « traduit la perte d'autonomie d'un acteur dont l'existence est alors régie par les autres. » (Le Breton, [2004] 2012 : 56) Or celle-ci est d'autant plus susceptible de survenir au cours des premiers contacts sexuels, au moment où les jeunes filles sont

⁵⁷ Cette reconnaissance du soi à travers le regard de l'autre s'apparente à la notion du *looking glass self* de Charles Horton Cooley, précurseur de l'interactionnisme symbolique : « De la même façon que nous voyons notre visage, notre silhouette, ou nos vêtements dans le miroir et qu'ils nous touchent, nous plaisent ou nous gênent, selon qu'ils répondent ou non à ce que nous aimerions être, nous voyons en imagination ce que l'autre perçoit de nous et ce qu'il pense de notre apparence, de nos manières, de nos buts, de nos actions, de notre personnage, de nos amis, et ainsi de suite, et nous en sommes plus ou moins affectés » (Cooley, cité dans Le Breton, [2004] 2012 : 16).

⁵⁸ Citant Sainsaulieu, Claude Dubar fait référence aux relations de travail. Nous croyons cependant que la même « lutte pour la reconnaissance » (Honneth [1992] 2000) prend place au sein de la sexualité qui, elle aussi, est traversée par le politique (voir Rubin, 2010).

inexpérimentées, et peut parfois prendre la forme d'insultes – les œuvres de Nelly Arcan, *Putain* (2001) et *Folle* (2004), en sont d'éloquents exemples.

L'ENTRÉE DANS LA SEXUALITÉ : REGARD SUR UNE EXPRESSION PROBLÉMATIQUE

Dans un tel contexte, la notion d'« entrée dans la sexualité » apparaît poser problème à différents égards. D'abord, parce qu'elle suppose un « avant » la sexualité. Or, la psychanalyse l'a abondamment montré : la sexualité du corps est toujours déjà-là. Selon Sabine Prokhoris, le corps est « érogène avant tout » (2000 : 177-178). Il en va de même pour le sociologue Hugues Lagrange, pour qui « [d]écrire l'entrée dans la sexualité, c'est s'apercevoir qu'on y était déjà. » (1997 : 30) Aussi, dans une perspective à la fois constructionniste et féministe, il apparaît nécessaire de questionner l'aspect restrictif d'une entrée singulière dans la sexualité afin de révéler, éventuellement, ce que cette notion oblitère, soit tout ce qui relève de l'apprentissage de la sexualité, depuis l'intériorisation des scénarios relayés par la culture jusqu'aux interactions concrètes, en passant par le déploiement des fantasmes. Car tout un historique d'influences prépare et oriente le déroulement de cette entrée dans la sexualité consacrée, ritualisée selon les codes de l'ordre hétéronormatif, voire la fait advenir, à travers le dispositif médiatique et culturel qui célèbre l'union hétérosexuelle et la fixe comme norme. L'entrée dans la sexualité, s'il en est une, devrait ainsi être pensée comme un continuum d'expériences, constitué d'autant de micro-événements, diffus ou précis, dont le premier coït fait *ou non* partie, mais ne détient pas de valeur supérieure aux autres formes d'expérimentations. La proposition de Lagrange pointe en ce sens, alors qu'il suggère d'inclure, dans cette idée de l'entrée, « [...] les premiers baisers, les premières caresses

non génitales et les premiers rapports génitaux – pas nécessairement le coït. » (1997 : 30)⁵⁹ Nous souhaitons, de notre côté, étendre la réflexion au-delà du cadre strictement relationnel afin d’inclure les facteurs culturels qui conditionnent l’apprentissage de la sexualité de même que les expériences individuelles, comme la découverte du désir et le déploiement des fantasmes, eux-mêmes forcément marqués par les modèles formatés en circulation dans la société. À cet effet, la littérature, qui offre un accès privilégié à une subjectivité en train de se construire – fictive, il est vrai, mais néanmoins représentative⁶⁰ – constitue un univers privilégié pour explorer ce que nous préférons appeler la « formation sexuelle ».

Cela dit, la déconstruction de l’expression par trop univoque d’« entrée dans la sexualité », qui suppose une expérience relativement similaire pour tous les sujets, nous conduira, dans les chapitres à venir, à révéler d’autres formes d’entrées, souvent passées sous silence, qui ne surviennent pas au moment prévu par les scripts romantiques. Ainsi des « entrées forcées » dans la sexualité, qui précèdent le moment consacré et surviennent bien avant que le sujet (ici féminin) ne se perçoive lui-même comme sujet sexuel. L’agression comme expérience préliminaire de la sexualité marque nécessairement les découvertes futures, en ce qu’elle modifie le rapport à soi du sujet violenté. L’intériorisation de la position objectale fait naître, sous sa forme encore inconsciente, des affects négatifs tels que la honte, laquelle isole le sujet en le faisant se retourner contre lui-même (Ahmed, 2004 : 103) – il s’agit là bien entendu de l’un des effets pervers de la culture du viol, qui continue de faire porter le poids de la honte aux victimes. Par l’expérience de l’entrée forcée dans la sexualité, les jeunes filles acquièrent non pas une « conscience de genre »

⁵⁹ Cela dit, dans le chapitre de l’ouvrage *L’entrée dans la sexualité. Le comportement des jeunes dans le contexte du sida*, duquel cette citation est tirée, Lagrange omet volontairement la masturbation, dont il traite plus en profondeur dans le chapitre suivant, intitulé « Puberté et masturbation ».

⁶⁰ Dans son essai *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*, Robyn McCallum avance que « [r]epresentations of subjectivity in fiction are always based on ideological assumptions about relations between individuals, and between individuals, societies and the world. » (1999 : 7)

(Varikas, 1986), laquelle suppose une connaissance des mécanismes de l'oppression qui jouent contre elles, mais quelque chose que nous pourrions appeler, à défaut d'une expression plus juste, un « ressenti de genre »; en d'autres mots, un savoir encore inintelligible pour qui ne possède pas les outils lui permettant de l'ordonner et d'en extraire du sens. Ce ressenti, bien qu'il soit, à cet instant, insaisissable sur le plan intellectuel, n'est pas sans conséquences pour le sujet qui en est affecté. En témoignent diverses somatisations, autrement inexplicables, dont les nausées, les vertiges de même que la sensation d'étouffer. Les romans *Une fille est une chose à demi* (Eimear McBride), *Tigre, tigre!* (Margaux Fragoso), *La fille* (Tupelo Hassman) et *Le Règlement* (Heather Lewis) proposent, à cet égard, des représentations particulièrement éclairantes, comme nous le verrons un peu plus loin.

Âge et formation sexuelle

L'âge, entre autres variables, ne peut être évacué du discours sur la sexualité, en ce qu'il constitue un déterminant majeur dans la reconnaissance (ou la non-reconnaissance) de la subjectivité. Si les effets du « vieillissement⁶¹ » sur le corps sont indéniables – on ne peut nier, par exemple, les transformations physiologiques occasionnées par la puberté, encore que celles-ci soient de plus en plus modulées par l'influence de la culture sur ladite « nature » humaine⁶² –, l'âge en tant que

⁶¹ En l'absence d'un terme moins connoté (le vieillissement convoque traditionnellement l'idée du flétrissement du corps et du déclin des facultés cognitives), qui pourrait traduire, en français, ce qu'exprime de façon plus neutre le terme « ageing », en anglais, nous nous voyons contrainte de le maintenir. Précisons toutefois que nous entendons, par vieillissement, un processus qui se met en branle dès la naissance, le fait d'« avancer en âge », sans que cela ne renvoie systématiquement au fait de « se dégrader, s'user avec le temps » (Dictionnaire Usito).

⁶² On pourrait citer, à preuve, les cas de plus en plus répandus de puberté précoce. Jeffrey Weeks observe, à ce sujet, dans son ouvrage *Sexualité* que « l'âge de la ménarche [la première période de menstruations] est passé de seize à treize ans en un siècle » ([1986] 2014 : 170). Une recherche récente, menée par des chercheur·euse·s en épidémiologie, abonde en ce sens : « The age of puberty onset decreased dramatically over the 20th century in high income countries with similar secular trends still evident in low and middle income countries. » (Kelly, Zilanawala, Sacker, Hiatt et Viner, 2017 : 232) Les résultats de cette étude montrent également que les jeunes filles issues de classes socio-économiques défavorisées sont plus nombreuses à présenter des signes de puberté précoce. Voir aussi (Ong, 2017). Ainsi, ce que l'on tient généralement comme l'expression de la nature se trouve au contraire constamment modulé par le contexte environnemental, social, culturel, économique, etc. (Détrez, 2002).

catégorisant n'en reste pas moins un indicateur arbitraire, influencé par le contexte socio-culturel⁶³.

Il y est accolé, tout comme au sexe, un ensemble de normes visant à faire adhérer les individus à l'image qu'on se fait culturellement d'eux, selon le nombre d'années vécues. Selon Jodie Taylor,

[a]ge, like sex, corresponds to a set of social and cultural norms that sketch out desirable, culturally intelligible and thus successful performances of how one should mature. Just as female body becomes normalized through its reiteration of femininity, an ageing body similarly becomes normalized through the reiteration of prescription age-appropriate behaviours. (2012 : 24)

De son côté, Nicole-Claude Mathieu remarquait, dans ses « Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe » que « [...] l'âge et le sexe présentent tous deux la particularité d'être reconnus et pensés comme catégories biologiques réelles, en même temps qu'utilisés comme variables sociologiques ». Ces dernières restant cependant impensées, de ce hiatus résulte une « ambiguïté entre sociologique et biologique » ([1971] 2013 : 20-21). Néanmoins, la dimension sociologique reste utile, en tant qu'elle permet l'objectivation : on serait passé, au cours des dernières décennies, d'une conception de l'âge fondée sur « un "facteur" individuel psycho-biologique ou psycho-social » à « l'étude proprement sociologique d'une réalité globale propre à chaque "tranche d'âge". » ([1971] 2013 : 21) Mais l'idée de la tranche d'âge demeure problématique, notamment en raison des différents cadres de subjectivation qui façonnent l'identité « jeune », en plus de l'âge.

D'un point de vue juridique, l'âge pose la limite légale du consentement. Il s'agit toutefois encore là d'un indicatif arbitraire, comme l'indique Weeks : « L'âge est une délimitation ambiguë : peut-on fixer un âge idéal à partir duquel distinguer le consentement libre de la maltraitance subie, un âge à partir duquel une relation serait consentie plutôt qu'imposée par la contrainte? » ([1986]

⁶³ Cette révision constructionniste des âges a certainement été introduite, de prime abord, par les recherches en anthropologie culturelle, notamment celles de Margaret Mead, exposées dans *Mœurs et sexualité en Océanie* ([1928] 2004).

2014 : 151) Il est, en effet, bien difficile de trancher cette question, mais la réponse se trouve probablement du côté de l'analyse de la distribution du pouvoir. Entre un·e adulte et un·e enfant, les positions s'avèrent d'emblée inévitables. Il est néanmoins des cas de figure, comme la littérature nous en informe, où tout n'est pas si précisément défini.

Enfin, comme nous le verrons, l'âge n'agit pas uniquement à titre de principe diviseur, comme le souligne Bourdieu :

[...] dans la division logique entre les jeunes et les vieux, il est question de pouvoir, de *division* (au sens de partage) des pouvoirs. Les classifications par âge (mais aussi par sexe ou, bien sûr, par classe...) reviennent toujours à imposer des limites et à produire un *ordre* auquel chacun doit se tenir, dans lequel chacun doit se tenir à sa place. ([1984] 2002, souligné dans le texte)

L'âge en tant que marqueur social se fait également vecteur de domination, les enfants et, plus largement, les jeunes étant, dès la naissance, placé·e·s dans une position d'assujettissement par rapport aux adultes (Firestone, 1972 ; Nussbaum, 1999 ; Bonnardel, 2015). Cela passe notamment par le contrôle de leur sexualité, exercé par le dispositif adultocentré de la sexualité. Nous nous pencherons, dans les pages qui suivent, sur les conceptions dominantes de l'enfance et de la jeunesse, lesquelles, envisagées du point de vue du rapport à la sexualité, permettent de déconstruire la notion d'entrée dans la sexualité.

De l'innocence présumée des enfants

De par sa position nécessairement antérieure, liminaire, l'enfance convoque l'inachèvement : du point de vue des théories du développement, « l'enfant⁶⁴ » incarne, pour ses parents, un être à construire. Comme le précise Yves Bonnardel, « [...] un processus d'éducation/humanisation »,

⁶⁴ Nous utilisons sciemment le singulier, de façon à mettre en lumière l'homogénéisation des enfances opérée historiquement par les branches de la psychologie et de la médecine rattachées aux théories du développement, surtout au vingtième siècle (Bonnardel, 2015 : 149).

mis en branle dès la naissance et pris en charge par les adultes, assure sa transition vers la « liberté » (2015 : 154). L'enfance se définit ainsi par un rapport d'appropriation (2015 : 144), à l'instar notamment de l'identité femme (Guillaumin, 1978a). Bien que, depuis les recherches menées par Françoise Dolto (1985) sur le statut des enfants, ceux·celles-ci soient désormais reconnu·e·s comme sujets, ils et elles demeurent, encore aujourd'hui, perçu·e·s comme étant plus près de la nature que de la culture – ils et elles partagent, en cela, la condition réservée à tous les groupes dominés, réduits, par là même, à l'état de « chose » (Guillaumin, 1978b). Selon Bonnardel, « [...] “l'enfant” reste un être plus ou moins instinctif ou pulsionnel, plus ou moins “animal” à éduquer. » (2015 : 150) Le statut des enfants s'avère ainsi pour le moins paradoxal : « [...] d'une part on traite l'enfant comme un être à part entière [en] lui reconnaissant des droits, et de l'autre, ces droits confirment sa particularité en tant que plus petit, et par conséquent plus vulnérable, accentuant la nécessité de sa protection. » (Leventidi, 2015 : 67) Selon Foucault, c'est principalement de la sexualité, considérée, dans les sociétés héritant de la tradition judéo-chrétienne, comme espace potentiel de perversion, voire de perdition, qu'il faudrait préserver les enfants. Aussi, au sein d'une société qui ne peut ignorer, au moins depuis les travaux de Krafft-Ebing (1886) et de Freud (1905) sur la question, que les enfants possèdent une sexualité, il incombe traditionnellement aux adultes de « prendre en charge, de façon continue, ce germe sexuel précieux, dangereux et en danger [...] », notamment en procédant à la « pédagogisation du sexe de l'enfant » (Foucault, 1976 : 137-138)⁶⁵. Néanmoins, malgré la reconnaissance de ce qui a été désigné et, par le fait même, catégorisé, par Freud, comme la « sexualité infantile⁶⁶ », « [...] le présupposé d'une innocence enfantine règne

⁶⁵ Comme le rappelle également Roxanne Landry, dans son mémoire de maîtrise portant sur les représentations littéraires de la socialisation masculine dans trois œuvres québécoises contemporaines écrites par des hommes, « les enfants sont “potentiellement” sexuels, mais cette potentialité doit être surveillée et dirigée (Egan et Hawkes 2010, p. 148) », et ce, afin de « correspondre à certaines normes et attentes sociales, notamment des normes de genre et des attentes relationnelles, voire conjugales (Bozon 2009). » (Landry, 2018)

⁶⁶ Catégorisation elle aussi problématique, comme le soulignent Gail L. Hawkes et R. Danielle Egan : « [...] Freudian based child-rearing advice was primarily directed towards avoiding the development of adult neuroses that threatened

aujourd'hui en maitre et permet la répression et le déni d'une sexualité active. » (Bonnardel, 2015 : 21) Selon Diana Gittins,

In spite of Freud's insistence that children are sexual beings, they are still not regarded as such and there are now, more than ever, a plethora of rules and regulations that define sex as the exclusive realm of adults. Transgression of such rules [...] jeopardises a child's chance to even be considered a child. (Gittins, 1998 : 174, citée dans Renold, 2005 : 19)

C'est également ce que relève Gayle Rubin, à partir de l'analyse de l'appareil juridique et de la façon dont celui-ci façonne l'identité des « mineurs » (Bonnardel, 2015) :

La loi est particulièrement féroce dès lors qu'il s'agit de protéger l'« innocence » de l'enfant contre la sexualité « adulte ». Plutôt que de reconnaître la sexualité des jeunes et de lui permettre de s'épanouir de manière responsable et attentive, notre culture dénie et punit tout intérêt, toute activité érotique chez quiconque n'a pas l'âge du consentement. La quantité de lois qui visent à protéger les jeunes d'un contact prématuré avec la sexualité est stupéfiante. (Rubin, 2010 : 174)

La présence de « règles » et de « lois » qui encadrent la sexualité des enfants trahit, de la sorte, la mainmise adulte sur le dispositif de la sexualité.

La conception de l'enfance privilégiée dans cette thèse relève davantage des *childhood studies*, lesquelles proposent de « faire de la recherche “avec” les enfants plutôt que “sur” eux⁶⁷ » (Mayall, citée dans Renold, 2005 : 11). Bien entendu, l'analyse littéraire ne nous permet pas cela, dans la mesure où l'enfance, dans un texte de fiction, est toujours racontée depuis le point de vue d'une subjectivité adulte. Une approche queer de l'enfance, telle que celle proposée par Emma Renold dans son ouvrage *Girls, Boys and Junior Sexualities. Exploring Children's Gender and Sexual Relations in the Primary School* (2005), nous permettra, à cet effet, de rompre, le plus possible, avec les conceptualisations datées, lesquelles nient aux enfants toute possibilité

successful maturation of the sexual instinct to adult (hetero)sexuality. While superficially offering a radical framing, the acknowledgement of the sexual instinct legitimated the same levels of professional advice and supervision as did the denial of this inherent quality. » (2008a : 451)

⁶⁷ Traduction libre de « doing research “with” rather than “on” children ».

d'autonomie sexuelle : « [q]ueering childhood involves not just the queering of sex/gender and sexual binary oppositions such as male (masculinity)/female (femininity) and heterosexual/homosexual, but also the generational binaries adult/child and sexual/asexual. » (2005 : 9) Il conviendra donc d'envisager la présumée innocence sexuelle des enfants comme une projection, un fantasme du monde adulte, plutôt que comme une condition ontologique. Pour reprendre les mots de Debbie Epstein et Richard Johnson, dans leur ouvrage *Schooling Sexualities*, situé au croisement de la sociologie de l'enfance, de la sexualité, du genre et des études culturelles, « [sexual innocence] is something that adults wish upon children, not a natural feature of childhood itself. » (1998 : 97) Nos analyses prendront également appui sur les travaux des féministes portant sur l'enfance, tout particulièrement ceux de Shulamith Firestone qui, parmi les premières, a mis en évidence la similarité des conditions de domination simultanément imposées aux enfants et aux femmes au sein de la famille patriarcale – ces sujétions « complexes et interdépendantes » ayant permis la cristallisation de la figure toute-puissante du patriarche ([1970] 2007 : 33).

La puberté : le point de rupture

Dans le monde occidental, la levée de l'interdiction de la sexualité, qui pèse sur les enfants, survient au moment de la puberté, phénomène physiologique (bien qu'historiquement variable et influencé par la culture, comme nous l'avons précédemment souligné) auquel a été assimilé, vers la seconde moitié du dix-neuvième siècle, le concept social d'« adolescence⁶⁸ » (Huerre, Pagan-Reymond et

⁶⁸ C'est volontairement que nous mettons de côté, pour cette thèse, la notion d'adolescence, issue de la psychologie qui, bien souvent, prolonge les construits sociaux plutôt que d'en questionner les fondements. Plusieurs études sociologiques l'ont montré ; l'adolescence, pour reprendre le titre d'un essai de Patrick Huerre, Martine Pagan-Reymond et Jean-Michel Reymond, « n'existe pas » ([1997] 2003). Ce qui existe – ou plutôt, ce que *fait exister* notre société – est l'exclusion calculée de certains membres d'une communauté des domaines politique, économique et social. Tout comme celui d'enfance, le concept d'adolescence présuppose, selon Bourdieu, l'homogénéité du groupe auquel il renvoie, niant ainsi les différences des individus qui le composent. Pour le sociologue, l'utilisation de cette notion permet de « subsumer sous le même concept des univers sociaux qui n'ont pratiquement rien de commun » (Bourdieu, [1984] 2002 : 145), processus qui, comme dans le cas des femmes (souvent désignées par la locution « la femme », au singulier) contribue à naturaliser la domination exercée sur ce groupe.

Reymond, [1997] 2003 ; Quentel, 2011). Ainsi soutenue par une réalité biologique tangible – celle de la maturation du corps –, l’exploration de la sexualité paraît plus moralement acceptable. Cet « essentialisme sexuel » (Rubin, 2010 : 152), qui passe par l’assimilation, voire la subordination de la sexualité à la reproduction (le corps pubère étant désormais apte à se reproduire), a pour effet d’invisibiliser les rapports de pouvoir qui traversent la sexualité. Comme l’indique Rubin, « tant qu’elle est comprise [...] comme un phénomène biologique ou un aspect de la psychologie humaine [...] la sexualité est imperméable à l’analyse politique » (2010 : 153).

C’est donc à partir du moment où le corps est saisi comme « sexué » (Renoton-Lépine, 2012) que le dispositif social autorise – ou, à tout le moins, accepte comme « normale » – l’exploration des potentialités sexuelles du corps⁶⁹. Mais, on l’a vu, les enfants étant déjà dotés d’une sexualité, cette autorisation semble surtout faire passer le sujet d’une forme de solipsisme sexuel à une conscience intersubjective de la sexualité⁷⁰. En contexte hétéronormatif, les premiers rapports se présentent par ailleurs souvent comme une actualisation des rôles de genre tels qu’ils sont culturellement scriptés au sein des patrons sexuels dominants. Cet apprentissage laisse inévitablement des traces : de modèles intériorisés, les scripts de genre s’avèrent désormais matérialisés au sein d’échanges concrets, qui impliquent la rencontre de corps en action. Aussi, selon Michel Bozon, les premiers rapports sexuels constituent « une *interaction de genre typique*, qui met bien en lumière l’asymétrie persistante des échanges entre partenaires [dans une relation hétérosexuelle]. » (2008 : 117, souligné dans le texte, l’ajout entre crochets est de nous)

⁶⁹ Cela doit évidemment être considéré au prisme du genre, la sexualité des garçons étant beaucoup plus tolérée que celle des filles, desquelles on attend davantage de retenue. Nous aborderons cet aspect plus en profondeur dans le prochain chapitre.

⁷⁰ Cette idée nous est inspirée des réflexions proposées par Robyn McCallum, qui remarque, dans l’introduction de son essai sur la représentation des subjectivités adolescentes dans la littérature pour enfant et pour adolescents, que « [t]he preoccupation with personal maturation in adolescent fiction is commonly articulated in conjunction with a perceived need for children to overcome solipsism and develop intersubjective concepts of personal identity within this world and in relation to others. » (1999 : 7)

L'asymétrie marquée entre les positions réservées aux femmes et aux hommes au sein des pratiques sexuelles, confirmée, sur le plan empirique, par les premières grandes enquêtes américaines sur la sexualité (Kinsey, 1948; 1953; Masters et Johnson, 1966; Gagnon et Simon, 1973), puis traitée de manière exhaustive par Shere Hite (1976) de même que par de nombreuses féministes, ne semble pas s'être effacée avec le temps, comme le montrent les plus importantes recherches des dernières années sur les premières relations sexuelles (Bajos et Bozon, 2008 ; Lhomond, 2009 ; Le Gall et Le Van, 2010 ; Bozon, 2012). Analysant les « nouvelles formes de contrôle » à l'œuvre dans la socialisation sexuelle des jeunes garçons et filles, « intériorisées et indirectes », émises par des sources désormais plus diffuses, telles que les « références culturelles de génération », Bozon stipule qu'« [o]n observe [...] moins l'effacement du double standard moral selon le sexe que sa reformulation » (2012 : 122-123) – les filles étant toujours conditionnées à adopter une posture « responsable » par rapport à la sexualité. Aussi leur incombe-t-il de se faire les « gardiennes de la morale sexuelle⁷¹ » (Valenti, 2010 : 40), ce qui les entraîne à censurer leurs désirs.

La reconnaissance sociale de la sexualité, laquelle n'est octroyée qu'au moment de la puberté, configure ainsi, tant pour les filles que les garçons, un point de rupture entre une enfance soi-disant asexuée et une jeunesse sexualisée, incarné par la fameuse « première fois ». Or cette « première fois » revêt des significations radicalement différentes selon l'identité sexuée du sujet, et demeure un passage problématique pour les jeunes filles, notamment en raison de la prégnance du concept de virginité comme « marqueur symbolique », qui situe les filles « dans une économie sexuelle de la perte » (Mihelakis, 2015 : 243 ; 79). À cet effet, l'importance de la défloration rend compte de la persistance des schémas traditionnels, selon lesquels le coït hétérosexuel représente l'unique façon légitime « d'entrer dans la sexualité ». Nous nous pencherons plus précisément,

⁷¹ Traduction libre de « gatekeepers of sexual morals ».

dans le prochain chapitre, sur les significations sociales et symboliques accolées à cette « première fois », lesquelles définissent le sujet féminin jeune comme objet à prendre.

CHAPITRE 2

LA FABRIQUE DU DÉSIR FÉMININ

If desire is unavailable to women, then sex can only
be something done by men to women.

Tamsin WILTON

AVANT LE DÉSIR : LES STRUCTURES PRÉEXISTANTES

Comme il a été discuté au chapitre précédent, la notion de désir ne peut être pensée en-dehors de l'héritage culturel qui lui donne forme. Nous avons abordé jusqu'ici la question du pouvoir, qui traverse toute expérience de la sexualité. Or la distribution du pouvoir est en grande partie redevable aux différents cadres de subjectivation à partir desquels chacun·e apprend à se penser comme sujet et à se mettre en scène. Parmi les nombreuses variables intervenant dans la formation de l'identité et, parallèlement, dans l'appréhension du désir et de la sexualité, nous nous concentrerons surtout sur le genre de même que sur l'institution lui servant de socle : l'hétéronormativité.

En amont du désir féminin : le système de sexe/genre⁷²

Construction discursive, produit historique des instances et des relations de pouvoir (Rubin [1975] 1998 ; Foucault, 1976 ; Laqueur, [1990] 1992 ; Butler [1990] 2006), le genre (ou système de sexe/genre) s'impose, dans le monde occidental contemporain, comme l'un des axes les plus déterminants dans la saisie de l'identité. Pour reprendre les mots de Sabine Prokhoris, « le “genre” désigne [...] l'ensemble des codes, signes, emblèmes, et attributs culturels qui vont construire et

⁷² Traduction française de « sex/gender system », proposé par Gayle Rubin (1975).

identifier ce qu'on désigne sous le nom de "masculin" ou de "féminin" » (2000 : 163). Cette pensée binaire – qui succède à la conception unitaire des sexes vers la fin du 18^e siècle (Laqueur, [1990] 1992) – divise et ordonne les sexes biologiques tout en les hiérarchisant : les individus de sexe mâle sont amenés à incorporer des normes dites masculines, lesquelles sont, au sein d'une société patriarcale, nettement valorisées, alors que les individus de sexe femelle se voient prescrire des normes dites féminines, historiquement dévaluées⁷³. Mais le système de sexe/genre ne fait pas que prescrire ; il proscriit, de la même manière, ce qui « appartient » à l'autre sexe – soit ce qui lui est traditionnellement dévoué par le système :

Loin d'être l'expression de différences naturelles, l'identité de genre exclusive est la suppression de similitudes naturelles. Et ceci exige la répression : chez les hommes, de ce qui est la version locale (quelle qu'elle soit) des traits « féminins » ; chez les femmes, de ce qui est la définition locale des traits « masculins ». (Rubin, [1975] 1998 : 32)

Le genre fonctionne ainsi tel un dispositif régulateur, qui s'actualise de façon continue par le biais de la « performativité », définie par Butler comme « une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture. » ([1990] 2006 : 36) Système hégémonique, donc, qui, par cette médiation performative, « donne l'apparence de la substance » ([1990] 2006 : 110), et se perpétue à travers la mise en scène de soi, ritualisée, réglée par des codes génériques, de même que par les relations entre les sexes, construits de manière à s'exclure mutuellement⁷⁴.

De plus, en contexte patriarcal, le genre masculin est élevé au rang de l'universalité (Beauvoir, 1949) – ce dont témoigne, entre autres, le phallocentrisme de la langue (Yaguello, 1978)

⁷³ Bien entendu, la réalité du système est plus complexe ; les normes féminines valorisent, au sein même du système, les individus qui s'y conforment (Voir Beauvoir, 1949).

⁷⁴ Pour Wittig, la catégorie de sexe « n'est pas une affaire d'être mais de relations (car les "femmes" et les "hommes" sont le résultat de relations). » ([2001] 2013 : 41)

–, attribuant au genre féminin un caractère particulier ; ce dernier est « le nommé », pour reprendre le vocabulaire de Guillaumin ([1972] 2002), soit celui qui est désigné, catégorisé par le dominant. La suprématie du masculin instaure ainsi des schèmes de pensée ayant pour sujet référentiel la classe des hommes, à travers lesquels les femmes, assignées au féminin, doivent apprendre à se penser et à se représenter. Ce processus de colonisation de la pensée et de l’imaginaire⁷⁵ (Roussos, 2007) instaure une « double pensée » (Rich, 1981 : 30) chez les femmes, susceptible d’induire une conscience contradictoire de la réalité : « [...] la doctrine intériorisée de la crédibilité et du statut masculins peut [...] créer des lapsus dans la pensée, des refoulements du senti, la dénégation du réel [...], et une confusion profonde tant au plan sexuel qu’au plan intellectuel. » (Rich, 1981 : 30) Cette notion trouve par ailleurs des échos chez Nicole-Claude Mathieu, laquelle met de l’avant la question de la « conscience médiatisée des femmes », sous-entendant par-là que les hommes formeraient un « véritable écran, dans le double sens d’objet *interposé* dans [l]a conscience [des femmes], et de surface opaque d’où [leur] est renvoyée une sorte de *logique de la contradiction* dans la conduite de [leur] propre vie [...] » ([1985] 2013 : 153, souligné dans le texte). La violence symbolique qui est à l’œuvre dans ce processus d’aliénation des femmes a pour effet de pervertir l’imaginaire de ces dernières – ce que Kathleen Barry appelle « l’identification masculine », soit « le fait de se mettre dans le camp des hommes, socialement, politiquement et intellectuellement » (Rich, 1981 : 29), en

intérioris[sant] les valeurs du colonisateur et [en] particip[ant] activement à sa propre colonisation et à celle des autres membres de son sexe... L’identification masculine est l’acte par lequel les femmes placent les hommes au-dessus des femmes, elles-mêmes y comprises, leur accordent plus de crédibilité, de statut et d’importance dans la plupart des situations, quelles que soient les qualités qu’objectivement les femmes apportent dans une situation donnée... (Barry, citée dans Rich, 1981 : 29-30)

⁷⁵ Concept auquel font aussi appel Janet Holland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe et Rachel Thomson dans leur étude sur les relations de pouvoir à l’œuvre dans les premiers rapports hétérosexuels, cette fois sous le nom de « mâle dans la tête » (*the male in the head*), expression qui désigne le regard masculin intériorisé. ([1998] 2004)

Cette « colonisation sexuelle » (Rich, 1981 : 28) peut également amener les femmes, et particulièrement les jeunes filles, en tant qu'elles sont inexpérimentées sur le plan sexuel, à s'autoréifier, soit : se faire objet d'un regard et d'un désir masculins, voire se faire matière (à prendre, à manier, à manipuler par l'autre) de façon à obtenir la reconnaissance apte à les faire exister socialement – selon les termes de Benjamin (1988; 1998).

Avoir ou être le sexe : le régime de l'hétérosexualité obligatoire

Comme Butler nous en informe ([1990] 2006), le processus de différenciation sexuelle trouve sa réalisation la plus complète dans la sexualité, plus précisément dans la « contrainte à l'hétérosexualité » (Rich, 1981), laquelle supporte et reconduit la domination masculine. Ainsi que l'a souligné Sabine Prokhoris, le sexuel représente, dans un cadre hétéronormatif, un lieu privilégié de reproduction des rôles de genre normatifs, qu'il exacerbe, agissant ainsi comme une « puissance de dissemblance » (Prokhoris, 2000 : 59). Selon Alice Pechriggl, « [l]e désir apparaît comme reliant et séparant les contraires/compléments “féminin” et “masculin” que chaque homme et chaque femme sont censés incarner et représenter (les femmes de manière plus exclusive.) » (2001 : 200) Et pour que soit maintenue cette binarité, qui assure l'autorité masculine tout en perpétuant l'asservissement féminin, et parce que cette hiérarchisation des sexes n'est l'expression d'aucune loi naturelle⁷⁶, un « ordre » (Prokhoris, 2000) ou un « dispositif » (Foucault, 1976) doit être établi. Il s'agit de l'hétérosexualité comme « régime politique » (Wittig, [2001] 2013) ou

⁷⁶ Comme le soutient Rubin, hors du contexte idéologique qui les façonne, les sexes ne recèlent aucune essence féminine ou masculine ; ils sont simple matière. Rien dans la nature du sexe ne prédétermine la subordination du sexe femelle, ainsi que l'avait déjà avancé Beauvoir. Ainsi, paraphrasant Marx, Rubin soutient qu'« [u]ne femme est une femme. C'est seulement dans des conditions déterminées qu'elle devient une domestique, une épouse, un bien meuble, une minette du club Playboy, une prostituée ou un dictaphone humain. Arrachée à ces conditions, elle n'est pas plus l'assistante de l'homme que l'or n'est par lui-même de la monnaie, etc. » ([1975] 1998 : 5)

comme « politique sexuelle » (Millett, [1969] 2007) qui, comme l'indique Butler, scelle l'intrication du sexe, du genre et du désir (Butler, [1990] 2006). Selon Gayle Rubin, « [le] genre n'est pas seulement l'identification à un sexe ; il entraîne aussi que le désir sexuel soit orienté vers l'autre sexe. » ([1975] 1998 : 33) L'hétérosexualité obligatoire constitue ainsi le socle de l'institution de la différence sexuelle (ou « différencedessexes⁷⁷, comme l'écrit Prokhoris) : « [l]'hétérosexualisation du désir nécessite et institue la production d'oppositions binaires et hiérarchiques entre le “féminin” et le “masculin” entendus comme des attributs exprimant le “mâle” et le “femelle” » (Butler, [1990] 2006 : 85). Dans ce contexte, et dans la mesure où le sujet référentiel est toujours masculin (Beauvoir, 1949), l'objet *du* désir ne peut être que féminin. Le dispositif sexuel, tel qu'il est élaboré, fait ainsi des femmes des objets à prendre :

La catégorie de sexe est le produit de la société hétérosexuelle qui fait de la moitié de la population des êtres sexuels en ce que le sexe est une catégorie de laquelle les femmes ne peuvent pas sortir. Où qu'elles soient, quoi qu'elles fassent [...], elles sont vues (et rendues) sexuellement disponibles pour les hommes [...] (Wittig, [2001] 2013 : 43)

La lecture que fait Butler de Lacan, dans son ouvrage *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, abonde en ce sens. Dans la mesure où la binarité du sexe et du genre est maintenue par l'institution hétérosexuelle, deux positions sexuelles distinctes et interdépendantes, instaurées par l'« ordre Symbolique », s'avèrent possibles : « être » le Phallus ou « avoir » le Phallus⁷⁸ ([1990] 2006 : 127). Bien que concrètement impossibles à tenir, ces positions sont néanmoins actualisées socialement sur le mode performatif. La fonction réservée aux femmes, soit

⁷⁷ Écrit en un mot « tant sa consistance est donnée comme avérée, est dite fonctionner comme un principe structurant de tout ce qui est humain. » (Prokhoris, 2000 : 121)

⁷⁸ Ces positions symboliques ont été, par ailleurs, instaurées par la psychanalyse freudienne et, tout particulièrement, par le récit œdipien, qui attribue le Phallus – symbole de la « dominance des hommes sur les femmes » (Rubin, [1975] 1998 : 46) – aux garçons, tout en conférant aux filles une position signifiant le « manque ». L'inégalité de ces positions vis-à-vis du Phallus, qui place le pouvoir entre les mains de celui qui le possède, instaure ainsi la suprématie de l'hétérosexualité, les femmes devant être reconnues par un homme afin d'accéder, à leur tour, au pouvoir.

celle d'« être » le Phallus, inscrit ces dernières dans une dynamique de dépendance, être le Phallus consistant à « être pour » un autre, jamais pour soi-même. Selon Luce Irigaray,

La femme, dans cet imaginaire sexuel, n'est que support, plus ou moins complaisant, à la mise en acte des fantasmes de l'homme. Qu'elle y trouve, par procuration, de la jouissance, c'est possible et même certain. Mais celle-ci est avant tout prostitution masochiste de son corps à un désir qui n'est pas le sien; ce qui la laisse dans cet état de dépendance à l'homme qu'on lui connaît. (1977 : 25)

C'est également ce que relevait Guillaumin dans sa réflexion sur « Le Discours de la Nature » :

[...] les femmes SONT le sexe, tout entières sexe et utilisées dans ce sens. Et n'ont bien évidemment à cet égard, ni appréciation personnelle, ni mouvement propre [...]. Sexe est la femme, mais elle ne possède pas un sexe : un sexe ne se possède pas soi-même. Les hommes ne sont pas sexe, mais en possèdent un ; ils le possèdent si bien d'ailleurs qu'ils le considèrent comme une arme et lui donnent effectivement une affectation sociale d'arme, dans le défi viril comme dans le viol. Idéologiquement les hommes disposent de leur sexe, pratiquement les femmes ne disposent pas d'elles-mêmes – elles sont directement des objets – idéologiquement elles sont donc un sexe, sans médiation, ni autonomie comme elles sont n'importe quel autre objet selon le contexte. (1978b : 7)

Ainsi posée, la sexualité féminine s'avère « expropriée », « dépossédée d'elle-même » (Tabet, 2010 : 119). Selon Paola Tabet, « la sexualité n'apparaît pas comme un échange réciproque entre hommes et femmes, *un échange du même avec du même*, mais comme un échange *asymétrique* » (2010 : 106, souligné dans le texte), les femmes étant amenées à investir ce territoire de l'impuissance configuré par la bipartition des rôles de genre en performant une féminité traditionnelle, laquelle se définit par son inclination à l'obéissance et à la docilité⁷⁹. Il revient à ces dernières, donc, d'incarner le lieu où s'opère le pouvoir masculin. Cela se passe notamment par l'intermédiaire du corps, qui, soumis aux injonctions normatives, devient non seulement réceptacle du désir des hommes, mais aussi miroir de la suprématie masculine (Bourdieu, 1998).

⁷⁹ Cet investissement de la féminité canonique étant par ailleurs renforcé par les récompenses qu'il suscite : compliments, cadeaux, avancements de toutes sortes, etc.

LA FABRIQUE DU SUJET FÉMININ DÉSIRANT

En regard de ce qui précède, il devient clair que l'analyse des représentations du désir au féminin ne peut faire l'économie des conditions symboliques et matérielles qui le façonnent. L'ensemble des études élaborées dans une perspective féministe a d'ailleurs montré que les jeunes filles faisaient face à des dispositifs de contrôle plus stricts que ceux réservés aux garçons, ce qui compromet la prise en charge de leur sexualité en tant que sujets autonomes. Selon Isabelle Clair, les filles découvrent, par l'expérience des premiers rapports sexuels, le territoire restreint qui leur est réservé : celui, surtout, de l'affectivité, de la douceur et de la soumission. Pour la sociologue, tout se passe comme si « [l]e registre romantique permet[tait] notamment une relative dépénalisation de la sexualité féminine en constituant un semblant d'institutionnalisation, ou en tout cas un engagement explicite rassurant, fondé sur des sentiments sincères, et qui tend à s'inscrire dans la durée. » (2007 : 123) Kate Millett le soulignait déjà dans *Sexual Politics. La politique du mâle* : ce n'est qu'à travers le cadre de relation amoureuse – elle-même ancrée dans le modèle canonique du couple hétérosexuel monogame – que les filles et les femmes sont autorisées à exprimer leur sexualité :

Le concept d'amour romantique offre un moyen de manipulation affective que l'homme est libre d'exploiter, l'amour étant la seule circonstance dans le cadre de laquelle la femme se voit pardonner (idéologiquement) son activité sexuelle. Se convaincre que l'on s'aime de cette façon est commode pour les deux partis, car souvent c'est aussi seulement dans cette condition que la femme peut vaincre le conditionnement beaucoup plus puissant qu'elle a reçu en matière d'inhibition sexuelle. ([1969] 2007 : 57)

La sexualité des filles ne semble pas davantage aujourd'hui pouvoir constituer une fin en soi (Clair, 2010a : 325). Selon Deborah L. Tolman (2002) et Michelle Fine (2006), l'inexistence d'un discours positif sur la sexualité des jeunes filles n'est pas étrangère à cette négation de leurs désirs; par conséquent, le langage courant amène à ne penser les désirs féminins qu'en réponse à des impératifs

masculins. Or, dans notre étude, le fait de privilégier des romans focalisés sur les personnages de jeunes filles nous permettra d'observer, d'une part, les conditions de possibilité d'émergence d'une parole désirante à un « jeune âge », et de débusquer, d'autre part, les indices formels de la mise au silence des désirs féminins.

Le corps féminin : lieu d'encodage des scripts phallocentrés

Réfléchir à la représentation de la sexualité nécessite de se pencher sur les significations socio-culturelles du corps, de même que sur les modalités de sa transcription textuelle dans les œuvres littéraires; en effet, c'est avant tout à travers ce dernier que se vit l'interaction sexuelle. Or loin d'être un lieu neutre, le corps, dans sa matérialité, traduit, voire trahit les appartenances sociales du sujet, que celles-ci relèvent de l'âge, du genre, de la classe ou encore de la race. Le corps est, pour reprendre les mots de Christine Détrez,

la médiation de l'individu face au monde qui l'entoure. C'est par le corps que l'individu, matériellement, se situe par rapport à ce qui lui est extérieur. Le corps agit ainsi en interface, à la fois parce qu'il se situe concrètement dans un environnement qui, à son tour, le situe, et à la fois parce qu'il est l'agent de la modification concrète de cet environnement qui, en retour, le modifie également. (2002 : 75)

Comme l'indique Rubin, « nous ne pouvons appréhender le corps autrement que par le prisme des significations que la culture lui affecte. » (2010 : 153) Ainsi, parce qu'il joue le rôle d'intermédiaire entre le sujet et son environnement social, le corps représente l'un des lieux privilégiés de l'inscription de l'idéologie – ou « lieu d'inscription de la loi du groupe » (Duret et Roussel, 2003 : 9). L'organisation sociale à laquelle prend part le sujet, fondée sur le départage inégal du pouvoir, modélise non seulement l'anatomie⁸⁰, mais aussi les comportements, les attitudes, voire

⁸⁰ Détrez donne l'exemple des différences de stature observées entre cadres et ouvriers dans le contexte d'une enquête réalisée par l'Insee en 1970, 1980 et 1991 : « Par ailleurs, les silhouettes varient selon les milieux sociaux, malgré

les sensations (Détrez, 2002) ; bref, toute la mise en scène – la performance (Butler, [1990] 2006) – du corps. À cet effet, on peut considérer le corps comme le siège de l’encodage des scripts culturels. Comme l’avance Elizabeth Grosz, « [i]t is through the body that the subject can express his or her interiority, and it is through the body that he or she can receive, code, and translate the inputs of the “external” world. » (2005 : 51) Or si tous les individus introjectent, à divers degrés, les dispositions idéologiques encryptées dans les schèmes sociaux en circulation, les incidences sur la mise en scène de soi diffèrent grandement selon les différentes appartenances du sujet. La distribution du pouvoir entre dominants et dominés fait en sorte que c’est d’abord sur le corps des membres de groupes minoritaires (Guillaumin, [1972] 2002) que l’on remarque les « traces » de la domination (Lordon, 2013). Le corps du dominant, de son côté, semble invisible, dans la mesure où il représente la norme. Cette transparence – qui caractérise également les instances masculines de narration/d’énonciation dans la littérature – donne l’apparence de neutralité, tout en conférant au sujet une position de surplomb, à laquelle est accolée une plus grande légitimité. Tout se passe comme si seule la parole des dominé·e·s – pour ce qui nous intéresse, des femmes – était socialement située, ce « biais » dans leur discours (tout comme dans celui des membres de groupes racisés, par exemple), étant largement redevable au « marquage » social du corps (Guillaumin, [1972] 2002).

Dans le cas précis des femmes et en particulier des jeunes filles, le marquage corporel est, entre autres, issu de l’hypersexualisation des attributs dits féminins. Dans une culture où la moralité sexuelle des filles et des femmes se trouve sous haute surveillance, le corps, que le regard de l’autre

l’uniformisation apparente des modes de vie : les cadres sont plus grands que les ouvriers » (2002 : 70) – ce qui traduit l’impact qu’ont les conditions socio-culturelles du sujet sur son corps.

masculin sexualise⁸¹, fait écran à l'épanouissement de la subjectivité des filles et des femmes, tout en minant la crédibilité que l'on accorde à leur discours. Le corps « trop présent » (Détrez, 2002 : 104) dit la perspective d'où elles parlent, et ce lieu de la féminité est, dans un contexte patriarcal, délégitimé. C'est bien ce que soulignait Donna Haraway : la surreprésentation du corps⁸² constitue un obstacle à l'exercice de l'agentivité :

[t]he kind of visibility – the body – that women retained glides into being perceived as “subjective”, that is, reporting only on the self, biased, opaque, not objective. Gentlemen’s epistemological agency involved a special kind of transparency. Colored, sexed, and labouring persons still have to do a lot of work to become similarly transparent to count as objective, modest witnesses to the world rather than to their “bias” or “special interest”. To be the object of vision, rather than the “modest”, self-invisible source of vision, is to be evacuated of agency. (1997 : 32)

Ainsi, à l'inverse des hommes, les femmes ne peuvent jamais oublier qu'elles ont un corps; qu'elles *sont*, avant tout, un corps⁸³ et, plus encore, que celui-ci ne leur appartient pas. C'est ce que remarquait, parmi d'autres, Colette Guillaumin : « Le mépris et le dégoût devant la revendication de leur corps par les femmes ne sont que dérivés de la possession de ce corps par les hommes. » (1978a : 27) La dépossession corporelle que subissent les filles et les femmes s'inscrit donc dans une logique d'appropriation à la fois privée et collective du corps féminin par les individus du sexe dominant (ce que Guillaumin a appelé le *sexage* [1978a]). Le corps féminin est impunément pris, touché, frappé – cela découlant directement de la prégnance de la culture du viol. Cette dernière,

⁸¹ Ou déssexualise : dans un cas comme dans l'autre, le corps des filles demeure soumis à un jugement extérieur et, cela dit, fluctuant (en vieillissant, les femmes disparaissent de la mire du *male gaze* – sur cette notion, voir Mulvey, [1975] 2009).

⁸² Cette trop grande visibilité du corps au détriment de l'esprit peut mener, chez les filles, à des phénomènes de « reje[t] [de] la matérialité de ce corps féminin » par exemple par l'anorexie ou encore le refus complet de toute sexualité (Détrez, 2002 : 185) – à ne pas confondre, bien entendu, avec l'asexualité en tant qu'orientation sexuelle. Le désir de disparaître des jeunes filles, induit par le regard sexualisant des hommes, était également souligné par Beauvoir : « Ce dégoût [celui de “devenir chair”] se traduit en quantité de jeunes filles par la volonté de maigrir : elles ne veulent plus manger; si on les y oblige, elles ont des vomissements; elles surveillent sans cesse leur poids. D'autres deviennent maladivement timides; entrer dans un salon et même sortir dans la rue est un supplice. » (Beauvoir, [1949] 1976 : 64)

⁸³ Comme l'écrivait Nelly Arcan dans *Putain*, « [...] il ne faut pas oublier que c'est le corps qui fait la femme, la putain en témoigne [...] » (2000 : 48).

ancrée à même les patrons sociaux dont nous disposons pour penser la sexualité, s'appuie, d'un côté, sur la négation fondamentale des désirs féminins, et de l'autre, sur l'idée d'une pulsion sexuelle masculine irrépressible. Ce sont ces scripts phallogcentrés, qui font d'elles des objets à prendre, qu'intériorisent les filles et les femmes et qui modèlent l'expression de leurs désirs. Leur hexis corporelle s'en trouve fortement influencée : la gêne, voire la honte du corps – et de ses transformations, dans le cas des jeunes filles – la confusion, les malaises font surface; autant d'émotions qui se traduisent par « des manifestations visibles, comme le rougissement, l'embarras verbal, la maladresse, le tremblement, la colère ou la rage impuissante [...] » (Bourdieu, 1998 : 60)⁸⁴. Cette insécurité du corps est particulièrement probante chez les sujets féminins pour plusieurs raisons, comme l'a montré Susan Bordo dans *Unbearable Weight : Feminism, Western Culture, and the Body* (1993). Sur le plan symbolique, les femmes *sont* le corps, lequel représente, dans la logique cartésienne – elle-même ayant longtemps marqué notre façon de saisir le monde – le versant négatif de l'identité :

For if, whatever the specific historical content of the duality, *the body* is the negative term, and if woman *is* the body, the women *are* that negativity, whatever it may be: distraction from knowledge, seduction away from God, capitulation to sexual desire, violence or aggression, failure of will, even death. (1993: 5, souligné dans le texte)

Le corps féminin est donc toujours d'emblée coupable, et il est saisi comme tel depuis les premiers fondements de la pensée judéo-chrétienne, avec la figure d'Ève, la femme tentatrice⁸⁵ – celle-là même que l'on convoque encore aujourd'hui dans le but de blanchir un agresseur. Dans nos sociétés contemporaines, le corps des filles et des femmes est, le plus souvent, saisi comme un

⁸⁴ De cette préséance du désir masculin dans les schèmes dominants et de la non reconnaissance des désirs féminins découlent également d'autres manifestations corporelles, davantage destinées à la séduction, telles que les moues, les poses aguichantes, etc., calquées sur les matériaux fantasmatiques relayés dans la culture.

⁸⁵ C'est ce que souligne Kate Millett dans *Sexual Politics* : « La relation femme-sexe-péché constitu[e] [...] le schéma fondamental de la pensée patriarcale en Occident. » ([1969] 2007 : 76)

agent provocateur : « Frequently, even when women are silent (or verbalizing exactly the opposite), their bodies are seen as “speaking” a language of provocation. When female bodies do not efface their femaleness, they may be seen as inviting, “flaunting” [...] » (Bordo, 1993: 6). Tout se passe comme si les femmes, pour accéder au discours, au monde des idées – à la transcendance, par opposition à l’« ici et maintenant » du corps – devaient taire leur corps, l’effacer, voiler ses désirs. Or le déni de sa propre corporéité peut faire en sorte de laisser le champ libre à l’appropriation par l’autre. Voilà peut-être pourquoi autant de passages dans la littérature contemporaine des femmes mettent en scène des manifestations concrètes de dissociation chez des personnages féminins confrontés soit au regard masculin, ou encore au contact d’un autre corps. Dans l’interaction sexuelle entre personnages féminins et masculins, le corps féminin souvent se dérobe, est agi par l’autre, tandis que l’esprit flotte au-dessus de la scène, impuissant. Nous aurons l’occasion d’aborder certaines de ces scènes « typiques », notamment dans notre cinquième chapitre, lorsque nous nous pencherons sur les contraintes psychiques que subissent les personnages féminins de notre corpus.

Du côté des jeunes filles, certaines particularités accolées à leur corps (pré)pubère semblent faire peser davantage sur elles le poids de la domination masculine. Cela nous apparaît dû, de prime abord, à l’obsession que semble porter la culture occidentale (mais pas seulement) envers cette figure « innocente, virginale et mystérieuse » (Renoton-Lépine, 2012 : 35), celle de la jeune fille en fleur, ni femme ni enfant, pur fantasme issu de l’imaginaire patriarcal. Selon Claude Renoton-Lépine, « [...] la jeune fille reste [, aujourd’hui,] un fantasme puissant » (2012 : 37); elle incarne, ni plus ni moins, l’« idéal » de la féminité. En effet, parmi toutes les images du corps féminin circulant dans l’espace médiatique, un trait particulier domine : la jeunesse de celle qui est

représentée⁸⁶. Or ce corps qui sature les représentations culturelles est fabriqué de toutes pièces par l'industrie, et ne traduit en aucun cas la réalité des jeunes filles – encore moins la diversité qui caractérise ce groupe. Mais les conséquences de cet excès de sexualité attribué à la figure de la jeune fille, sont, elles, bien réelles. Les projections fantasmatiques qui circulent à travers la publicité, les magazines et les productions cinématographiques relaient dans l'espace public l'image d'un corps dénué de subjectivité, livré au regard et au désir masculins. Comme l'indique Claude Renoton-Lépine :

Les adolescentes comprennent inconsciemment que leur corps sexualisé ne leur appartient plus; il est destiné à la sexualité, à l'usage que les autres en feront : objet du désir des hommes, lieu de la reproduction sociale. Non seulement elles ne sont plus maîtresses de leur corps sexuel, mais elles sont aussi passivées comme objet du désir, recevant le plaisir de l'autre. (2012 : 117)

Ces images de la jeunesse féminine semblent détenir une double fonction : d'une part, susciter le désir masculin envers cette figure fantasmatique et, d'autre part, contraindre les jeunes filles à adhérer à un modèle unique de féminité. Dans tous les cas, ces représentations ont une valeur économique certaine : le corps féminin fait vendre et devient, en retour, un bien consommable. En contrepartie de ces illustrations hypersexualisantes, les représentations de jeunes filles désirantes sont, quant à elles, quasi inexistantes dans la culture de masse. Selon Deborah L. Tolman, « [...] while *sexualized images* of adolescent girls are omnipresent, *their* sexual feelings are rarely if ever portrayed. » (2002 : 8, souligné dans le texte) La sexualité des filles apparaît ainsi toujours, en quelque sorte, excentrée, comme si le désir ne pouvait prendre forme que dans le corps de l'autre, masculin, seul sujet pleinement reconnu par les scénarios de la sexualité.

⁸⁶ Et même lorsque le sujet représenté n'est pas jeune à proprement parler, il est posé comme tel : on lui fait adopter des postures enfantines, une moue boudeuse, on éclaire avec des couleurs douces rappelant le monde de l'enfance, etc. Et si le sujet est « mature », on cherchera à la rajeunir, par l'effacement des rides et des cheveux gris, par exemple. Tout ceci contribue à produire et à faire circuler une image infantile des femmes et, par le fait même, à hypersexualiser les jeunes filles.

Ainsi posées comme objets des regards qui mesurent, soupèsent et évaluent la conformité (ou la non-conformité – il est bien des corps pubères qui n’incarnent pas la norme esthétique valorisée) de leur anatomie aux critères de désirabilité⁸⁷, les filles intériorisent, en grandissant, le rôle qui incombe traditionnellement aux femmes, soit celui de refléter le désir masculin (Butler, [1990] 2006 ; Dardigna, 1980). L’évolution des filles vers l’âge adulte représente ainsi une période de formatage – à la fois du corps et de la pensée – s’actualisant à travers l’intériorisation des schémas patriarcaux de la sexualité, lesquels inhibent l’expression de leurs désirs. Comme le rappelle Paola Tabet, « [l]a possibilité [pour une fille] d’exprimer son propre désir fait défaut, mais plus encore la possibilité de le connaître, de l’élaborer, de l’imaginer. » (2010 : 118) Aussi ajoute-t-elle que ce « défaut de connaissance et d’élaboration s’accompagne à l’évidence d’un défaut de langage. » (2010 : 119) Cela entraîne inévitablement les filles à se taire ; selon Janet Holland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe et Rachel Thomson les filles « doivent renoncer à [leur voix] lorsqu’elles accèdent à la féminité adulte. » (2002 : 82) Tandis que les garçons « accèdent à la masculinité en prenant pleinement possession de leur voix humaine » (2002 : 82), les filles, elles, « perdent leur “voix” de crainte de vexer, d’être vexées ou d’être rejetées par leurs homologues masculins. » (Phoenix, 2004 : 224) L’absence d’un groupe social qui serait enclin à reconnaître – au sens défini par Benjamin (1988; 1998) – la parole des filles comme légitime entraîne le silence de celles-ci, notamment sur leurs sentiments et leurs désirs. Le danger d’un tel musèlement est souligné par Carol Gilligan : « [...] once girls stop staying what they are feeling and thinking and often stop knowing it as well, confiding relationship becomes impossible. » (1995 : 204) Mises à

⁸⁷ Simone de Beauvoir en faisait déjà état en 1949, dans le chapitre du *Deuxième sexe* consacré à l’enfance : « [À la puberté] la fillette sent que son corps lui échappe, il n’est plus la claire expression de son individualité, il lui devient étranger; et, au même moment, elle est saisie par autrui comme une chose : dans la rue, on la suit des yeux, on commente son anatomie [...] » ([1949] 1976 : 64). De la même façon, selon Caroline Moulin, en contexte hétéronormatif, « [l]a transformation physiologique du corps féminin marque synchroniquement l’émergence d’un regard masculin attiré et intéressé, qui participe largement à situer socialement le corps féminin pubère. » (2005 : 29)

l'écart de leurs désirs par la dévaluation systémique de leur discours⁸⁸, elles se trouvent ainsi plus aisément amenées à « céder » (Mathieu, [1985] 2013) aux désirs des autres ; ceux des garçons et des hommes, en l'occurrence, dont la parole désirante, qui ne connaît pas d'entrave, est d'emblée posée comme légitime. Voilà pourquoi il sera intéressant de se pencher ici sur la représentation de la parole désirante des jeunes filles, élaborée, certes, par des femmes adultes, mais qui n'est pas sans faire appel à une certaine expérience vécue ou, à tout le moins, à une interprétation située, un point de vue « de l'intérieur », par opposition à la perspective androcentrée, qui envisage l'expérience féminine du désir depuis une position extérieure, parfois surplombante.

Du côté des représentations littéraires, le corps des femmes a longtemps signifié à lui seul le désir et la sexualité (Boisclair et Dussault Frenette, 2013). En revanche, le corps masculin n'est que rarement illustré en tant qu'objet de désir. Cela est particulièrement probant dans la littérature érotique⁸⁹ ; cette dernière ayant longtemps été l'apanage des hommes, le corps des femmes y a figuré, pendant plusieurs décennies, le « lieu privilégié de l'attentat » (Dardigna, 1980). Cet attentat, nous informe Dardigna, prend forme à travers le « dégoût, [le] mépris et [la] cruauté » (1980 : 18) exprimés par l'instance auctoriale envers le corps féminin. Par le fait même, les femmes représentées se trouvent également exclues du territoire de la jouissance. Et si elles jouissent malgré cela, c'est invariablement dans l'humiliation ou la prosternation⁹⁰. Ainsi, hors du rapport de domination qui soumet le corps féminin à la volonté masculine, la *potentia gaudendi*⁹¹ (Preciado, 2008) des femmes mises en scène s'avère nulle.

⁸⁸ Lorsqu'il est exprimé et entendu, le discours des filles est le plus souvent saisi comme un bavardage sans réelle importance (Phoenix, 2004 : 230).

⁸⁹ À ce sujet, voir (Salaün, 2010).

⁹⁰ Reprenant les grandes lignes de l'ouvrage de Dardigna, Lori Saint-Martin confirme cela : « Nulle place, [dans les œuvres analysées par Dardigna], pour une parole de femme (sinon truquée), ni pour un désir ou une jouissance de femme, sauf à jouer du viol. Sexualité en miroir, reflet de celle de l'homme : il désire violer, elle rêve d'être violée. La scène se passe entre hommes, la femme n'est qu'instrument, symbole, médiation. » (1997 : 94-95)

⁹¹ Soit la « “force orgasmique” la puissance (actuelle ou virtuelle) d'excitation (totale) d'un corps. » (Preciado, 2008 : 40)

On peut aisément supputer la même chose à propos des personnages féminins jeunes, dont la « capacité d’agir » (Kraus, dans Butler, [1990] 2006 : 21), est également limitée par l’âge – et donc, par une moindre légitimité. Comme l’ont relevé Elizabeth Marshall (2009) et Aiyana Altrows (2016), le surplus de pouvoir octroyé aux personnages masculins dans la représentation des actes sexuels contribue à faire du corps des filles un « rape space ». Dans son analyse des romans pour adolescent·e·s *What Happens Next* de Colleen Clayton (2012) et *All the Truth That’s in Me* de Julie Berry (2013), Aiyana Altrows constate que « [m]ale predation causes both novels’ victims to lose control of their bodies during puberty, suggesting that sexual violation is naturally latent in their female bodies. » (2016 : 54) L’intériorisation, par les protagonistes féminines, d’un modèle de sexualité fondé sur les figures dialectiques du prédateur et de la proie mène ces dernières à renier leur corps : « [i]n *What Happens Next*, Sid [...] is alienated from her body because she understands it as a magnet for sexual violence [...] » (2016 : 54). Les scripts du viol (Marcus, 1992), reconduits dans de nombreuses œuvres contemporaines, contribuent ainsi à définir le statut hétéronome (Boisclair, 2018) des personnages féminins à l’égard de leur propre sexualité. Cette posture vulnérable est d’autant plus manifeste au sein du « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007), lequel implique la défloration, dont le sens premier suppose la négation du sujet féminin.

La « première fois » : virginité et déni de la subjectivité désirante des filles

Selon la grammaire hétéronormative, le premier rapport sexuel des filles – défini comme impliquant nécessairement la pénétration du vagin par le pénis – s’inscrit inévitablement dans une logique de la perte – perte de sa « virginité », mais aussi, littéralement, de soi – et, corrélativement, de l’appropriation (Guillaumin, 1978a). Plus encore, c’est la perte de statut expérimentée par l’une

qui permet le gain de pouvoir de l'autre. C'est, du moins, ce que relèvent Janet Holland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe et Sharon Thomson à partir de propos recueillis dans le cadre d'une étude sur les premiers rapports sexuels : « [...] in the young people's stories of losing virginity, a man gains manhood through a woman's loss of virginity. » (2010 : 353) Il en va de même dans les travaux menés par Didier Le Gall et de Charlotte Le Van (1999 ; 2007 ; 2010 ; 2011), qui montrent que le récit des premières expériences sexuelles, telles que ritualisées par la culture, demeure profondément marqué par cette dichotomie entre le don (féminin) et le gain (masculin). Dans une enquête sur les premières relations sexuelles, menée par les deux sociologues, les garçons interrogés évoquaient surtout la recherche du plaisir comme seule condition du passage à l'acte, alors que de nombreuses filles affirmaient, quant à elles, avoir voulu « se donner », « s'offrir » à leur partenaire ou encore « s'abandonner à lui » (Le Gall et Le Van, 2007 ; 2010a)⁹². Tout se passe dès lors comme si la virginité représentait, de façon métonymique, l'essence même de la jeune fille, en même temps que sa valeur⁹³. Or cette valeur est mise en jeu sitôt que les filles franchissent le cap du premier rapport sexuel. Si, comme l'avance Isabelle Clair, « la valeur sociale des filles se mesure à leur moralité sexuelle », celle-ci étant « *a priori* suspecte » (2010 : 323), leur valeur symbolique sur le marché amoureux diminue à mesure qu'elles additionnent les partenaires. C'est également ce que soulignait Pierre Guiraud, à propos de la défloration : « Objet de consommation et d'usage, la femme est dépréciée par le premier usage et les suivants accélèrent cette dévalorisation jusqu'au moment où elle n'est plus bonne que pour l'équarrissage ou la poubelle.

⁹² Certes, il s'agit là de données empiriques qui, à première vue, n'ont que peu à voir avec les représentations littéraires. Or ces récits, recueillis auprès de jeunes garçons et filles au cours de la dernière décennie, nous informent néanmoins de la prégnance des codes patriarcaux sur l'élaboration des schémas de la sexualité – schémas qui, d'une façon ou d'une autre, trouvent écho dans les textes littéraires contemporains.

⁹³ Cette valeur résidant avant tout dans la pureté octroyée au corps des petites filles, comme le rappelle Isabelle Boisclair à propos de *L'enfant dans le miroir* de Nelly Arcan, au sein duquel « [...] l'infamie de devenir femme, la pureté de l'enfant à conserver, l'obsession de rester jeune et belle forment un noyau », lequel révèle que « le fantasme dominant est un fantasme pédophile. » (2017 : 272)

Toute sa valeur est dans sa “nouveaueté” et, par-dessus tout, dans sa virginité. » (1978 : 129) Pour conserver cette valeur qui leur est attribuée, les filles doivent ainsi apprendre à camoufler leur expérience en la matière. Il n’importe plus tant de faire la preuve de sa virginité que de donner une *apparence* de virginité⁹⁴. Ainsi, malgré le déclin de l’institution du mariage, qui commandait aux jeunes filles de demeurer intouchées jusqu’à la nuit de noces, les sources de contrôle de la sexualité féminine n’ont pas pour autant disparu : l’écueil de la mauvaise réputation et du stigmat qui l’accompagne (lequel prend la forme d’injures : putain, salope, traînée, etc., sont autant d’insultes dirigées envers les filles qui s’approprient leur sexualité) en décourage plus d’une de laisser libre cours à ses désirs. Si le contrôle s’est déplacé, il n’en demeure pas moins fortement restrictif.

Le rituel de la première fois commande la défloration, qui, sur le plan linguistique, renvoie à la flétrissure, à la perte d’une « pureté » originelle : d’un point de vue symbolique, « perdre » sa virginité entraîne les jeunes filles dans la chute hors du sacré⁹⁵. Alors qu’elles sont collectivement perçues comme « pures » et « innocentes » avant leur première relation sexuelle, elles sont, à la suite de celle-ci, envisagées comme objets profanés (voir Agamben, [2005] 2006). Mais, comme l’a démontré Eftihia Mihelakis (2015), la virginité est une aporie, un leurre habilement configuré par les forces patriarcales conjuguées de la médecine, de la loi et des mythologies. Qui plus est, la virginité ne concerne, historiquement, que les jeunes filles : dans la culture judéo-chrétienne, « [...] la chasteté ne concernait certes pas le *puceau*, qui au pire s’exposait à être brocardé pour l’être encore, mais bien la *pucelle*. » (Le Gall et Le Van, 2007 : 9, souligné dans le texte)⁹⁶. L’importance

⁹⁴ Selon Simona Tersigni, « [c]e mot [virginité] paraît aujourd’hui être tombé en désuétude, mais son référentiel est pourtant encore agissant [...] ». (2016 : 701)

⁹⁵ Pour Eftihia Mihelakis, « il est impossible aujourd’hui de séparer l’impression qu’on a de la virginité d’un certain régime du sacré [...] ». (2017 : 18)

⁹⁶ En effet, la « virginité » du corps masculin n’est évoquée dans les discours dominants sur la sexualité qu’en des occasions infiniment plus rares. Outre quelques productions culturelles à teneur humoristique, sa représentation semble quasi inexistante. Et contrairement à la « virginité » féminine, celle des garçons ne participe d’aucune visée idéologique. Aussi, comme le rappelle Hélène Jacquemin Le Vern, « [s]i la virginité d’un garçon est une affaire de

octroyée à la virginité comme témoin de la docilité des filles, indispensable au maintien de l'ordre patriarcal, a mené à la recherche d'un « signe putatif » (Mihelakis, 2015 : 52) : une preuve tangible, corporelle, censée garantir l'innocence des jeunes filles. Cela aurait mené à la découverte de l'hymen, dès lors considéré comme « le signe matériel par excellence pour examiner le statut de virginité de la fille » (Mihelakis, 2015 : 28). Selon l'historienne Hanne Blank, « [w]e found the hymen because we found reasons to search women's bodies for some bit of flesh that embodied this quality we call "virginity", some physical proof that it existed. » (2007 : 24)

Pour nombre de chercheur·euse·s contemporain·e·s, la désignation de l'hymen comme « preuve » de la virginité féminine est irrecevable. Sa grande variabilité anatomique (Amy, 2008 ; Hegazy et Al-Rukban, 2012)⁹⁷, voire sa définition même, qui ne fait pas consensus, en fait un signe problématique. Aussi, de « membrane distincte et autonome », l'hymen est désormais généralement « considéré comme un prolongement du vagin » (Mihelakis, 2015 : 55). Ce déplacement épistémologique contribue à récuser l'idée d'une « rupture » opérée à même la chair des jeunes filles, occasionnée par la première pénétration pénienne, laquelle entraînerait l'écoulement du sang⁹⁸. Or selon Monica Cristianson et Carola Eriksson, la présence de sang au premier rapport est davantage le signe « d'anomalies, d'infections ou d'un rapport forcé⁹⁹ » (2013 : 109). Le mythe perdure, cependant, limitant le scénario de la « première fois » des filles à l'expérience de la douleur. Pour Eftihia Mihelakis, « [...] la profession médico-légale produit un régime du viol qui est contingent au régime de la défloration si bien qu'elle privilégie le signe clinique au détriment de la voix et de la subjectivité des filles et des femmes. » (2015 : 29) Ainsi,

confiance ou de réputation, celle d'une fille est *présumée* démontrable, cela implique le sang de la défloration que l'on montre. » (2004 : 698-699, nous soulignons)

⁹⁷ Selon Jean-Jacques Amy, « [...] hymens may assume a wide variety of appearances » (2008 : 111)

⁹⁸ Cette représentation de la défloration comme déchirure de l'hymen ne résiste pas à l'épreuve des faits : « [...] the hymen, being elastic, is not necessarily torn during coitus, and even much less so on the occasion of sexual activities of a different type. » (Amy, 2008 : 112)

⁹⁹ Traduction libre de « indication of anomalies, infections or forced sex ».

selon le scénario canonique de la première fois (Le Gall et Le Van, 2007), il revient au sujet mâle d'ouvrir le corps « scellé » de la jeune fille, tout comme il lui revient de l'introduire – de l'initier – à l'univers de la sexualité, contraignant celle-ci à jouer l'ingénue et à adopter, ce faisant, une posture passive.

Certes, si « la virginité et la chasteté ne sont plus [aujourd'hui] valorisées par les institutions sociales » (Andro, 2008 : 149), elles n'ont pas pour autant été « désactivée[s] » (Knibiehler, 2012 : 193), et les mythes les entourant continuent de circuler en tant que matériaux fantasmatiques. Par ailleurs, le concept de la virginité féminine crée pour les hommes l'occasion de se saisir d'un corps qui ne soit pas « marqué » (Guillaumin, [1992] 2002) du passage d'autres hommes. Enfin, l'idéalisation de la virginité pour les filles (récemment soutenue, entre autres, par le mouvement *No Sex* aux États-Unis) engendre un effet paradoxal, soit la fétichisation du corps féminin pubère (Valenti, 2000). La « protection » de ce dernier par les autorités morales lui confère une valeur marchande, laquelle suscite le désir, et réanime cette vieille dichotomie entre les « filles bien », qui ont un comportement sexuel moralement acceptable, et les « mauvaises filles ». Le concept de virginité demeure ainsi encore, à notre sens, un aspect fondamental dans la reproduction de l'ordre du genre – la présence de ce motif dans la littérature, voire le resserrement de l'intrigue autour de la « première fois », moment présenté comme dramatique, particulièrement pour les jeunes filles, en fait foi.

VERS UNE PRISE EN COMPTE DE LA CONTRAINTE DANS L'INITIATION SEXUELLE DES JEUNES FILLES

En raison des multiples injonctions, souvent contradictoires, qui pèsent toujours sur les jeunes filles, il nous apparaît crucial d'envisager la représentation de la fabrique du désir féminin en prenant comme point de départ de la réflexion ce qui le circonscrit, le restreint voire lui fait écran,

et ce, afin de révéler le versant sombre de l'initiation sexuelle des filles, trop souvent occulté, dissimulé sous le voile opaque des scénarios romantiques traditionnels. Les observations qui suivent, portant sur les tensions entre objectivation et agentivité sexuelle des jeunes filles de même que sur la question du consentement, nous amèneront à poser la notion autour de laquelle sera articulée l'analyse du corpus de fiction, soit celle du « dispositif de la contrainte ».

Les figures de jeunes filles : entre objectivation et agentivité sexuelle

Si la notion d'« agentivité¹⁰⁰ » est en usage depuis un certain temps déjà dans les domaines de la philosophie et de la sociologie, entre autres, la notion d'« agentivité sexuelle » est, quant à elle, plus récente. Que signifie-t-elle concrètement et en quoi est-elle centrale à la question de la fabrique du désir féminin et des contraintes qui la restreignent? Pour Marie-Ève Lang, qui s'est intéressée à l'agentivité sexuelle des jeunes filles,

[l]'agentivité sexuelle renvoie à l'idée de « possession » de son propre corps et l'expression de sa sexualité – en termes simples, se sentir « agent » ou « agente » de sa sexualité (Slavin et autres 2006 : 267). Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité (Averett, Benson et Vaillancourt 2008 : 332). Les notions de « contrôle » et du sentiment d'avoir le « droit » (*to feel entitled*) au désir et au plaisir sont également centrales [...] (2011 : 191)

L'idée d'action est, par ailleurs, essentielle à la notion d'agentivité – ce qui la différencie de celle de « subjectivité sexuelle », telle que définie par Deborah L. Tolman : « By sexual subjectivity I mean a person's experience of herself as a sexual being, who feels entitled to sexual pleasure and sexual safety, who makes active sexual choices, and who has an identity as a sexual being. Sexual desire is at the heart of sexual subjectivity. » (2002 : 5-6) Toujours selon Lang, le concept

¹⁰⁰ C'est à Barbara Havercroft que l'on doit cette traduction française du terme *agency*, de même que son application aux études littéraires (1999).

d'agentivité sexuelle « fait référence au fait de “régir” sa propre sexualité et de s'en sentir “responsable”, élément important à la fois pour définir ses désirs et ses limites » (2011 : 192). Cela va dans le même sens que la définition proposée par Heather Powers Albanesi : « I define sexual agency as the willingness to exert power within a sexual encounter in an attempt to sway the outcome of events. » (2010 : 10)

Le fait que l'on s'intéresse aujourd'hui de plus à plus à la mise en œuvre de l'agentivité sexuelle chez les jeunes filles (Holland, [1998] 2004; Överlien, 2003; Carpenter, 2005; Morgan Thompson, 2009; Albanesi, 2010; Lang, 2011) témoigne bien du caractère problématique que revêt celle-ci. Il faut bien voir, à cet effet, que l'exercice de l'agentivité se trouve directement liée à ce que Heather Powers Albanesi, reprenant la formule de Nancy Chodorow, désigne comme le « personal sense of gender » (2010 : 10). Or chez les jeunes filles, ce « ressenti » est affecté par l'expérience de la domination, ce que révèlent de nombreuses études sur la jeunesse féminine (Beauvoir, 1949; Wolf, 1997; Tolman, 2002; Moulin, 2005; Fine, 2006; Renoton-Lépine, 2012). Ainsi est-on à même de constater la difficulté, pour les filles, d'exprimer une quelconque agentivité sexuelle, dans la mesure où cette dernière est toujours à la fois contextuelle et relationnelle (« It is [...] not only an individual issue [rappelle Caroline Överlien], but is co-produced in the sense that it is dependent upon others » [2003 : 346]) et qu'elle est, en ce sens, tributaire de la répartition du pouvoir dans la relation intersubjective, laquelle favorise rarement les jeunes filles. Qui plus est, comme l'a soutenu Butler ([1990] 2006), entre autres, l'agentivité s'incarne dans la matérialité du corps et est constamment mise en jeu à travers les interactions. Il semble, par ailleurs, que ces dernières soient invariablement hantées par l'hypotexte hétéronormatif traditionnel, lequel n'admet pas l'existence d'un désir féminin autonome¹⁰¹. Autrement dit, le dispositif sexuel à l'œuvre dans

¹⁰¹ Si, dans sa dimension interpersonnelle, la relation hétérosexuelle représente un terrain propice à l'objectivation, il semble que celle-ci n'y soit pas exclusive. Comme l'indique Elisabeth Morgan Thompson, « [r]esearch has shown that

la société nord-occidentale pose le sujet masculin comme seul agent sexuel intelligible ou « reconnaissable » (faisant l'objet d'une reconnaissance) selon les schèmes sexuels dominants – cette entreprise de légitimation nécessitant, selon la logique hétéronormative, la réification du sujet féminin. C'est donc à partir de la position d'objet – objet du *male gaze* (Mulvey, 1975) – qui leur est attribuée d'emblée que les filles « entrent » – pour reprendre l'expression consacrée – dans la sexualité. Leur agentivité sexuelle se pense ainsi inévitablement en rapport avec l'objectivation première qui cible l'entièreté du groupe, et qui est, en retour, intériorisée par les jeunes filles, comme le rappellent Melanie S. Hill et Ann R. Fischer : « [L]iving in a culture in which women's bodies are sexually objectified socializes girls and women to treat themselves as objects » (2008 : 747)¹⁰².

Il importe néanmoins de clarifier cette notion d'objectivation, qui, pour reprendre l'expression employée par Martha C. Nussbaum, représente un « concept multiple¹⁰³ » (1999 : 214), et donne lieu à deux cas de figure distincts, bien qu'interreliés. Dans le premier cas, l'objectivation provient de l'extérieur : le sujet féminin est réifié par une instance autre (par la culture sexiste, via les représentations ou par un autre individu, masculin la plupart du temps¹⁰⁴ – du moins, dans notre corpus littéraire. Dans le second, l'objectivation est le résultat de mécanismes internes, bien que marqués, voire produits par le contexte patriarcal : le sujet féminin, dont l'imaginaire est imprégné des schémas androcentrés de la sexualité, est amené à s'autoréifier.

both sexual-minority and heterosexual women report similar levels of interpersonal experiences of sexual objectification by men (Downs et al., 2006 ; Hill & Fischer ; Kozee & Tylka, 2006) ». (2009 : 15)

¹⁰² Les autrices se fondent entre autres sur les travaux de Frederickson et Roberts portant sur les façons dont l'objectivation sexuelle des femmes à travers la sphère socioculturelle affecte la santé mentale de ces dernières (1997).

¹⁰³ Traduction libre de « multiple concept ».

¹⁰⁴ Il faut toutefois souligner que, selon l'étude menée par Melanie S. Hill et Ann R. Fischer sur l'expérience sexuelle des jeunes lesbiennes et hétérosexuelles, ces dernières étaient également objectivées par des femmes, qui, elles aussi, incorporent l'image d'un corps féminin objet : « [...] since both men and women may come to internalize this socialization and sexually objectify women. Women come to experience not only themselves, but other women as well, through the "eyes of the indeterminate observer" (Kaschak, 1992, p. 178). » (2008 : 767)

L'auto-objectivation, chez les jeunes filles, apparaît ainsi comme une conséquence directe de la négation systémique de l'autonomie sexuelle des femmes (Hill & Fischer, 2008)¹⁰⁵. Or ces deux possibilités convoquent des lectures différentes : dans le premier scénario, le sujet féminin est objet de l'acte, alors que dans le second, il en est le sujet (paradoxal) – son potentiel agentif (sa capacité d'agir) est ainsi inévitablement impliqué et doit être pris en compte.

Les travaux des féministes de la deuxième vague, notamment ceux de Catharine MacKinnon et d'Andrea Dworkin, ont surtout considéré l'objectivation comme condition empêchant les femmes d'accéder à leur pleine indépendance. Toutefois, comme le soutient la philosophe Martha C. Nussbaum, l'objectivation n'est pas forcément négative et ses impacts varient grandement en fonction du contexte au sein duquel elle s'inscrit : « [i]n the matter of objectification, [nous dit Nussbaum,] context is everything. » (1999 : 227) Selon la chercheuse, l'objectivation revêt un caractère néfaste lorsqu'une personne est considérée *exclusivement* comme un objet : « [...] what is problematic is not instrumentalization per se but treating someone *primarily* or *merely* as an instrument. » (1999 : 223, souligné dans le texte) Aussi existe-t-il, en contrepartie, des formes d'objectivation que Nussbaum qualifie de « bénignes » (1999 : 230). Celles-ci prennent place dans des conditions bien précises et conduisent à un plaisir mutuel. Pour ce faire, l'objectivation doit d'abord être passagère, momentanée, et non représenter la condition permanente du sujet¹⁰⁶, de même qu'elle doit mettre de l'avant « l'égalité, le respect et le consentement¹⁰⁷ » (Nussbaum, 1999 : 215).

¹⁰⁵ Plus précisément, Melanie S. Hill et Ann. R. Fischer ont observé que, parmi les formes d'objectivation dont sont victimes les femmes, le *sexualized gaze* (le regard sexualisant d'autrui), de même que le harcèlement sexuel étaient celles menant le plus souvent, chez les filles et les femmes, à l'autoréification (2008 : 766).

¹⁰⁶ « Denial of autonomy and denial of subjectivity are objectionable if they persist throughout an adult relationship, but as phases in a relationship characterized by mutual regard they can be all right, or even quite wonderful » (Nussbaum, 1999 : 238).

¹⁰⁷ Traduction libre de « equality, respect, and consent ».

Quant à l'autoréification, la perspective rattachée au courant du féminisme radical propose de l'envisager comme synonyme d'aliénation : celles qui se posent volontairement comme objets de désir sont ainsi considérées à la fois comme « victimes et [...] complices du système hétéropatriarcal » (Lavigne et Maiorano, 2014 : 205). Or une approche queer de la sexualité invite à considérer la dimension subversive que peut revêtir une telle posture. Il est ainsi possible d'envisager, dans certains contextes, l'auto-objectivation comme un acte agentif, dans la mesure où cette adhésion volontaire à la position objectale – ou, plutôt, à ses signes – définie par la société peut être détournée, et transformée en un pouvoir au service du désir féminin : se faire soi-même objet de désir, par le biais de la réappropriation subjective des codes érotiques, représente un acte *productif*, en ce qu'il suscite le désir de l'autre à son égard, menant éventuellement à la relation sexuelle recherchée. S'appuyant en partie sur les écrits de la philosophe Ann J. Cahill, Julie Lavigne et Sabrina Maiorano avancent que « le fait de ne pas être objectivée sexuellement prive la personne d'une partie de sa pleine subjectivité. Car la partie sexuelle de la subjectivité ne peut se développer sans le regard sexualisé d'autrui qui lui confère cet attribut. » (Lavigne et Maiorano, 2014 : 210) C'est donc par et à travers le regard d'autrui que l'un·e accède à sa pleine autonomie dans le cadre de rapports sexuels, bien que la frontière séparant l'expérience sexuelle positive et celle, négative, issue d'un déni de reconnaissance, soit forcément poreuse : « l'objectivation sexuelle constitue un regard sexualisé d'autrui, un regard qui est garant de la reconnaissance d'une subjectivité sexuelle mais potentiellement dérivatif. »¹⁰⁸ (Lavigne et Maiorano, 2014 : 215)

¹⁰⁸ La dérivation (*derivatization*, terme emprunté à la philosophe Ann J. Cahill) se définirait comme « le fait de nous représenter l'autre, de le ou la réduire ou encore de le ou la comprendre uniquement et unilatéralement à travers notre propre cadre d'interprétation de la réalité. C'est appréhender l'autre à travers nos propres standards, nos attentes et nos désirs. La dérivation peut ainsi être comprise comme le rapport réductif que l'on entretient avec l'autre à travers la projection égocentrée et narcissique que l'on se fait de l'autre. C'est appréhender l'autre comme un dérivé de soi-même. » (Lavigne et Maiorano, 2014 : 2010)

Certes, notre corpus, qui met en scène des personnages de jeunes filles (construits, il est vrai, par des écrivaines adultes) commande un régime de lecture différent. Il faut bien voir qu'il s'agit, dans le cas des représentations analysées par Lavigne et Maiorano, d'œuvres de femmes artistes féministes issues, pour la plupart, d'un processus réflexif substantiel, et que ce sont leurs propres corps (adultes) qu'elles mettent en scène. Or, dans les romans qui nous intéressent, les écrivaines ne font pas dans l'autoreprésentation¹⁰⁹ : elles construisent un personnage déterminé précisément par sa condition « jeune », voire infantile dans certains cas. L'analyse du pouvoir et de l'agentivité s'en trouve grandement affectée. Dans la mesure où ce sont tous des romans de facture réaliste (reconduisant, en ce sens, les schèmes phallocentrés et adultocentrés qui régissent la sexualité dans les sociétés occidentales), les jeunes filles qui y sont représentées sont, pour la plupart, dépourvues d'expérience sexuelle et, conséquemment, posées comme étant sans pouvoir vis-à-vis d'un partenaire plus expérimenté, et donc plus apte à imposer ses scripts. L'auto-réification semble représenter l'unique pouvoir dont elles peuvent se saisir. Ce paradoxe renvoie, par ailleurs, à l'idée de la contrainte, issue de ce rétrécissement des possibles¹¹⁰, imposée à la fabrique du désir au féminin, et qui constitue le cœur de cette thèse.

Agentivité, agentivité sexuelle et représentations

Pour Barbara Havercroft, qui prend appui sur les travaux de Butler, l'une des stratégies discursives de la mise en œuvre de l'agentivité du sujet textuel « réside dans une re-citation de l'énoncé à

¹⁰⁹ À l'exception de l'œuvre de Margaux Fragoso (*Tigre, tigre !*) qui, bien qu'elle soit une autobiographie, met en scène l'écrivaine dans une temporalité autre que celle de l'âge adulte, soit la petite enfance.

¹¹⁰ À ce sujet, voir la notion de « choix contraints » (« forced choices »), telle qu'abordée par Bronwyn Davies dans son chapitre « The concept of agency » tiré du recueil *A Body of Writing 1990-1999* (1999). Selon le résumé de la perspective poststructuraliste élaboré par l'autrice, « [c]hoices are understood as more akin to "forced choices", since the subject's positioning within particular discourses makes the "chosen" line of action the only possible action, not because there are no other lines of action but because one has been subjectively constituted through one's placement within that discourse to *want* that line of action. » (1999 : 60)

l'encontre de son but original, ce qui aboutit à un renversement de ses effets nocifs » (1999 : 100).

La « répétition performative » des normes jouant à l'encontre du sujet féminin ouvre ainsi la porte à la resignification et à la variation de celles-ci (1999 : 99). Toujours selon Havercroft, « l'itérabilité du signe, resitué à l'intérieur d'un nouveau contexte narratif, se révèle indispensable à la création d'un contre-discours. » (1999 : 99) En ce sens, il semble que les écrivaines de notre corpus s'inscrivent, au sein de leur démarche d'écriture, comme sujets agentifs. Il s'agit là de ce qu'Havercroft appelle l'agentivité littéraire « extratextuelle », occasionnée par « [...] les retentissements de l'œuvre dans son contexte de parution et ailleurs [...] » (1999 : 96). Il n'en va pas forcément de même sur le plan intratextuel, qui concerne « les actions et les discours des personnages » (1999 : 96), dans la mesure où les écrivaines convoquées ici mettent en scène des personnages avant tout déterminés par leur condition de mineurs, elle-même marquée par l'assujettissement aux lois du monde adulte (Bonnardel, 2015). Il ne s'agit donc pas d'autoreprésentation, forme d'exploration artistique et littéraire impliquant une démarche potentiellement subversive permettant à la créatrice de mettre de l'avant une version d'elle-même affranchie des contraintes du monde réel en revisitant, par exemple, certaines de ses normes restrictives. Les romans choisis, tous de facture réaliste (reconduisant, en ce sens, les schèmes phallogénés et adultocentres qui régissent la sexualité dans les sociétés nord-occidentales), représentent des jeunes filles étant, pour la plupart, dépourvues d'expérience sexuelle et, conséquemment, posées comme étant sans pouvoir vis-à-vis d'un partenaire plus expérimenté, et donc plus apte à imposer ses propres scripts. À cet égard, l'autoréification semble représenter l'unique pouvoir dont elles peuvent se saisir. Ce paradoxe renvoie, par ailleurs, à l'idée de la contrainte, issue de ce rétrécissement des possibles statuts pouvant être investis par les sujets féminins. Il est, cependant, dans notre corpus, des figures illustrant un réinvestissement positif de la position objectale dans une démarche agentive. Dans le cadre de l'analyse d'un corpus large où

le motif de la contrainte domine, ces figures transgressives, ces « échappées » du système idéologique patriarcal, apparaissent investies d'un pouvoir d'autant plus remarquable. Nous y reviendrons plus en détails dans le septième et dernier chapitre.

Dans le cadre de notre analyse, l'étude du contexte narratif sera primordiale pour statuer sur la réification ou l'autoréification des personnages féminins de notre corpus. Il s'agira de prendre en considération, d'une part, la position attribuée au personnage féminin dans les scènes sexuelles où ont lieu les interactions et, d'autre part, d'analyser cette position en regard des conditions plus larges qui le définissent. En d'autres mots, il importera d'examiner les interactions sexuelles à l'aune de ce qui est dit, montré, par le biais des dispositifs narratif et énonciatif, sur la subjectivité du personnage féminin dans l'ensemble du roman.

Le désir féminin : du consentement à la contrainte

L'agentivité sexuelle, parce qu'elle s'inscrit invariablement dans l'interaction, et qu'elle se réfère à la liberté d'action, convoque la notion de consentement. Cela dit, en contexte patriarcal, les enjeux du consentement diffèrent en fonction de l'appartenance sexuelle, laquelle programme une socialisation différenciée. Comme l'indique Geneviève Fraisse : « [l]e consentement de l'homme et le consentement de la femme n'ont [...], historiquement, jamais la même valeur. L'homme qui consent semble décider, déclarer; et la femme consentante choisit, mais dans un espace de dépendance envers une autorité. » (2007 : 30) Ainsi, telle qu'elle est présentement définie et utilisée, la notion de consentement, lorsqu'elle est liée à la sexualité, ne semble que concerner les femmes, et leur consentement n'apparaît sollicité qu'en réponse à une invitation masculine (Boisclair et Dussault Frenette, 2016). Pourtant, l'acte de consentir devrait logiquement ouvrir un espace de réciprocité : « Le consentement implique un rapport, mouvement de dire "oui" à autrui,

ou de se dire “oui”, ensemble. » (2007 : 17) Cependant, dans une culture saturée de scripts fondés sur le mythe d’une pulsion sexuelle masculine irrépressible, il semble plutôt que le désir au féminin doive se faire le reflet, l’acquiescement commandés par le sujet masculin. La question du consentement doit ainsi impérativement être pensée en regard de la distribution du pouvoir dont elle est indissociable. Comme l’ont montré les féministes matérialistes, dont Colette Guillaumin, le système patriarcal entraîne les femmes à céder leur corps, leur temps et leur force de travail au profit du maintien de la supériorité masculine (Guillaumin, 1978a) – tout cela s’effectuant, bien sûr, à leur corps défendant, l’imaginaire des femmes (comme celui de tout groupe dominé) étant « envahi » par « leur situation objective de dépendance aux hommes » (Mathieu, [1985] 2013 : 158). Suivant cela, nous pourrions, avec Geneviève Fraisse, poser la question : « qu’est-ce qu’un consentement mutuel dans un contexte patriarcal ? » (2007 : 28) Ou, plus précisément : qu’est-ce que le consentement *des filles et des femmes* dans un contexte patriarcal ? – contexte qui, chez ces dernières, façonne un « imaginaire de l’impuissance » (Lordon, 2013 : 240) et les conduit à se penser en objet. Or l’une des choses qui permet à cette « impuissantisation » des femmes de se perpétuer est le fait qu’elle soit culturellement investie afin de produire un affect positif (Ahmed, 2010), faisant en sorte que les filles et les femmes ne ressentent pas systématiquement le poids de la contrainte, semblant plutôt parfois enchantées de s’engager sur cette voie. Les compliments suscités par la conformation à la féminité normative – modèle d’obéissance, de gentillesse et de docilité –, lesquels produisent une certaine euphorie, car ils attribuent une valeur en regard des impératifs de genre, ont cette fonction¹¹¹. Il s’agit là du propre de la violence symbolique, telle que définie par Bourdieu, et qui a partie liée au processus d’intériorisation des schèmes de pensée du dominant (1998 ; voir aussi Barry, 1979).

¹¹¹ Mais encore faut-il que le corps physique soit déjà un tant soit peu conforme aux idéaux de beauté véhiculés à l’époque et à la région géographique données.

Voilà qui fait du consentement des filles et des femmes à leur propre domination une impossibilité fondamentale, dans la mesure où, au sein d'un rapport marqué par la domination de genre, la conscience même de la domination, par les sujets impliqués, est inégale. Comme l'indique Nicole-Claude Mathieu, « [l]'opresseur et l'opprimé(e) ne sont pas des sujets à consciences identiques, parce qu'ils sont en situations contraires » ([1985] 2013 : 201) : « [l]'opresseur est dans sa conscience un dominant, il respire sur ses hauteurs ; l'opprimé (l'oppressé) étouffe dans l'abaissement, et la bassesse, de l'oppression. » ([1985] 2013 : 200) Toujours selon Mathieu, « [p]our pouvoir dire d'un sujet qu'il consent à la domination, encore faudrait-il que ce sujet se soit déjà révélé à lui-même comme *sujet dans ce rapport* de domination, donc qu'il ait identifié ce rapport, et ait procédé à une reconversion de lui-même. » ([1985] 2013 : 202, souligné dans le texte), qu'il ait, donc, développé ce qu'Eleni Varikas appelle une « conscience de genre » (1986). Pour le dire avec Geneviève Fraisse : « une oppression acceptée est une oppression ignorée, méconnue. » (2007 : 78) Ce n'est ainsi qu'au moment où les femmes se reconnaissent comme sujets – et sont reconnues comme tels – qu'elles s'avèrent en mesure de consentir, et que la réappropriation des codes établis par les structures, voire leur subversion, devient possible. Là réside certainement l'un des apports les plus considérables des mouvements féministes : dans cet éveil d'une conscience jusque-là « anesthésiée » (Mathieu, [1985] 2013 : 199), dans cet effort de « décolonisation de l'imaginaire » (Roussos, 2007), lequel permet de faire un pas de côté afin de s'extirper du contrat social qui lie les femmes à leur condition d'opprimées, contrat dont elles ont été de tout temps exclues à titre de sujets autonomes.

En ce qui concerne les jeunes filles, la situation est plus problématique, en ce qu'en raison de leur âge, les « limitations de la conscience » dont elles font l'objet (Mathieu, [1985] 2013 : 142) sont d'autant plus considérables et qu'elles s'imposent au moment où l'imaginaire érotique est en train de se construire à partir des matériaux reçus de la culture. Leur subjectivité sexuelle étant niée

par le dispositif en place en raison de leur sexe et de leur âge – ce qui a pour effet de restreindre leurs connaissances en la matière, de même que les possibilités d’explorer leurs propres fantasmes – elles se trouvent, parallèlement, dépourvues d’outils qui leur permettraient de résister aux scénarios de violence qui leur sont imposés. Pour reprendre une fois de plus les mots de Nicole-Claude Mathieu,

Le « consentement » suppose déjà la conscience pleine, libre, du sujet et au moins la connaissance *des termes du contrat*, sinon de toutes ses conséquences [...]. Quant au « consentement » *à la domination*, il impliquerait la connaissance pleine et entière de la situation et l’acceptation des conséquences, y compris des conséquences *destructrices*, du contrat... » ([1985] 2013 : 207, souligné dans le texte)

Les œuvres du corpus mettent en évidence cela, c’est-à-dire le décalage existant entre la connaissance limitée qu’ont les personnages de jeunes filles de la sexualité et du monde en général et celle que possèdent les personnages masculins, presque tous plus âgés et plus expérimentés que les protagonistes féminines. Ce déséquilibre, tributaire notamment de l’injonction à la pureté qui pèse sur les jeunes filles du corpus, y est montré comme la condition nécessaire à la perpétuation des abus de pouvoir de la part des personnages masculins, comme nous le verrons. Dans la mesure où ce sont les scénarios culturels de la domination patriarcale qui sont relayés par les écrivaines dans leurs œuvres, et que ce sont ces mêmes fictions collectives qui sont introjectées par les personnages féminins, il nous semble dès lors plus approprié de parler de contrainte, plutôt que de consentement. C’est également de cette façon que l’entend Geneviève Fraisse : « Avec l’analyse de la domination, le consentement n’a pas la valeur du choix; il est une contrainte. » (2007 : 81) Cette contrainte se trouve d’ailleurs renforcée par le fait que les jeunes filles n’ont pas, ni dans les romans ni dans la vie, « de culture *antérieure* à la situation d’oppression » (Mathieu, [1985])

2013 : 199)¹¹². Qui plus est, les personnages féminins du corpus sont dépourvus ou à peu près de contacts privilégiés avec d'autres filles ou femmes, lesquels les conduiraient potentiellement à élaborer une forme ou une autre de résistance aux scripts de la violence sexuelle qui hantent leur univers et, conséquemment, leur imaginaire¹¹³. Enfin, pour pouvoir parler du consentement des figures féminines du corpus, il faudrait que le scénario inverse, soit celui de leur non-consentement – leur refus – soit reconnu et reçu comme tel, sans qu'il ne fasse l'objet de réprobation ou de sanction. Or cette liberté – ce droit inaliénable de dire non – est le plus souvent déniée aux personnages de jeunes filles.

Le dispositif de la contrainte et son ascendance sur la fabrique du désir féminin

Afin de rendre compte des obstacles qui s'opposent à l'expression du désir féminin au moment de sa fabrication, nous proposons d'envisager celui-ci à travers ce que nous appelons le « dispositif de la contrainte ». Selon Giorgio Agamben, lequel s'inspire des travaux de Foucault sur la question, un dispositif représente « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » ([2006] 2014 : 31) Il s'agit, en somme, d'« une machine qui produit des subjectivations » ([2006] 2014 : 42). Nous proposons d'observer, à partir de l'analyse des figures de jeunes filles, ses actions et ses effets sur les trois plans principaux

¹¹² Selon Simone de Beauvoir, l'instauration de la condition de dominées des femmes est « presque originelle » ([1949] 1976 : 14).

¹¹³ Comme le rappelle Lori Saint-Martin, « [l']amitié entre les femmes est [...] à la fois la grande sacrifiée de l'ordre patriarcal et un puissant instrument de résistance. Moyen d'échapper aux rôles patriarcaux pour penser autrement l'identité (Audet, 2000 : 12), elle aide les femmes à s'aimer elles-mêmes et entre elles, de manière à renforcer leur autonomie, valider leurs perceptions et leur donner une force et une confiance en elles qui leur permet de "rester debout" (Bernikow, 1980: 144). » (2011 : 77-78)

isolés par Gagnon et Simon : culturel (ou symbolique), intrapsychique et interpersonnel. Voyons en quoi cette conceptualisation nous sera utile pour penser la fabrique du désir au féminin.

La notion de « contrainte », tout d’abord, nous apparaît appropriée pour aborder les rapports de force impliqués lors de l’apprentissage, par les personnages féminins du corpus, de la sexualité. Ce terme de contrainte nous semble préférable à celui de « limite », par exemple, en ce qu’il sous-tend, dans sa définition même¹¹⁴, la violence avec laquelle sont imposés les schémas patriarcaux de la sexualité, qui nient la désirance du sujet féminin tout en l’assignant à la position objectale. L’idée de la contrainte résout, à cet effet, le paradoxe soutenu par le mythe de l’adhésion volontaire des filles et des femmes à leur propre oppression.

La question du « dispositif », ensuite, sied bien à l’analyse proposée, dans la mesure où elle invite à se pencher non seulement sur les structures objectives qui façonnent l’univers du personnage, telles que les discours, les représentations, les institutions, etc., mais aussi sur les réponses subjectives offertes par les sujets concernés, ce que la définition du dispositif proposée par Colette Saint-Hilaire met bien en lumière :

Le dispositif [...] pourrait se définir comme un ensemble hétérogène de discours, d’institutions, de pratiques et de procédures, un ensemble traversé de rapports de pouvoir, dans lequel des individus et des collectivités sont constitués à la fois en objets, sur lesquels on intervient, et en sujets, qui se pensent en relation avec les catégories du dispositif. (1998 : 58-59).

Cette approche requiert une analyse minutieuse des multiples couches de sens qui composent l’œuvre littéraire, en ce qu’il ne s’agira pas, bien entendu, de considérer d’emblée comme une contrainte ce qui va à l’encontre à notre propre régime de valeurs, mais bien d’observer comment le personnage féminin est affecté (positivement ou négativement) par les scénarios dominants qui lui préexistent. Sera ainsi considéré comme contrainte ce qui nuit à l’accession du personnage

¹¹⁴ Selon le dictionnaire Usito, une contrainte est une « [v]iolence exercée contre [quelqu’un] afin de l’obliger à agir contre sa volonté. »

féminin au statut de sujet désirant, tout comme ce qui le force lui-même à agir contre le respect de son intégrité psychique et physique.

Nous verrons, au fil des pages qui suivent, comment le dispositif de la contrainte prend forme, sur le plan symbolique, à travers le relais des schèmes de la culture du viol; puis, sur le plan intrapsychique, comment il s'actualise par l'entremise d'une conscience colonisée par des normes contradictoires ; enfin, nous observerons, sur le plan interpersonnel, lequel s'actualise lors de rencontres physiques, comment la contrainte, par le biais du recours des personnages masculins à la violence – violence elle-même légitimée par les institutions en place –, travaille à sculpter des psychés et des corps féminins dociles, tout disposés à servir les désirs des autres. Nous nous pencherons, en définitive, sur les possibles voies de résistance dessinées par les écrivaines du corpus.

Le détour théorique que nous venons d'effectuer, lequel s'inspire tant de la sociologie du genre et de la sexualité, de la psychanalyse féministe que des études littéraires, s'avérera essentiel pour bien situer l'approche qui sera la nôtre au cours de l'analyse du corpus de fiction. Cette longue introduction nous a permis de poser les bases de notre réflexion tout en effectuant une nécessaire déconstruction de concepts par trop souvent considérées comme relevant de la « nature » humaine et, par conséquent, d'une quelconque fatalité. Le travail d'analyse sur les structures sociales, androcentrées et hétéronormées, et les effets qu'elles entraînent sur la subjectivité désirante des sujets féminins, est, par ailleurs, essentiel à l'élaboration et au raffinement de notre perspective sociocritique. Car à travers les fictions qui composent le corpus, c'est « l'inscription du discours social » que nous cherchons à déceler (Robin, 1988 : 105) et, surtout, le regard subjectif que portent les écrivaines contemporaines sur un moment fréquemment conçu comme décisif de l'existence des jeunes filles. C'est à cette « image mentale de la réalité » (Duchet, 1971 : 11) qui se dégage des

textes que nous souhaitons maintenant nous attarder, laquelle « peut certes reconduire du doxique, de l'acceptable, des préconstruits, mais [...] peut aussi transgresser, déplacer, confronter ironiquement, excéder l'acceptabilité établie. » (Angenot, 1992 : 3)

DEUXIÈME PARTIE :

LES CONTRAINTES SYMBOLIQUES : LES SCÉNARIOS CULTURELS DE LA DOMINATION

CHAPITRE 3

LES SCÉNARIOS DE LA CONTRAINTE : DISCOURS ET REPRÉSENTATIONS

Considérant, avec Isabelle Boof-Vermesse, que « la fiction parle de la réalité » (2014 : 195) et qu'elle reconduit, en ce sens, les prescriptions normatives issues des discours circulant dans l'espace social, notamment ceux qui ont trait au genre, nous jugeons nécessaire de nous pencher d'emblée sur les scénarios culturels dépeints dans les œuvres du corpus afin d'y déceler ce qui, en amont, oriente et façonne la représentation du désir féminin au moment de sa fabrication. Dans la mesure où « les scénarios culturels peuvent être conçus comme des guides qui fonctionnent au niveau de la vie collective » (Gagnon, [1991] 2008 : 84), ils sont à envisager à titre d'instances productrices de subjectivités. Or tant dans la vie courante qu'au sein des représentations, les scénarios culturels s'avèrent majoritairement modelés par l'idéologie patriarcale hétérosexiste, qui nie aux jeunes filles leur subjectivité désirante. Nous croyons que c'est ainsi avant tout sur le plan symbolique qu'opère la contrainte, élément fondateur de l'expérience, par les jeunes filles représentées, du désir et de la sexualité. La dimension culturelle constitue dès lors le point de départ de notre analyse du dispositif de la contrainte. Celle-ci agit, sur ce plan, à titre de restriction des possibles, notamment par le biais d'une mise hors de portée des connaissances sur la sexualité, ou encore par la transmission d'une conception phallocentrée (si ce n'est carrément misogyne, par la propagation des schèmes qui alimentent la culture du viol) de la sexualité. D'une part, ces contraintes se manifestent par la présence de certaines violences symboliques, lesquelles découlent de l'instauration de codes normatifs genrés qui lient le féminin à la passivité et à l'obéissance, voire qui amènent les personnages de jeunes filles à se percevoir non seulement comme objets sexuels, mais comme cibles potentielles de la violence masculine. D'autre part, elles se trouvent renforcées par la violence physique déployée par les figures masculines (en particulier les pères ou leurs

représentants), instrument de l'autorité patriarcale destiné à tenir les filles – surtout celles qui s'écartent du rôle leur ayant été prescrit – à leur place, dans leur rang¹¹⁵.

Il s'agira dans ce chapitre d'observer, dans la diégèse, les manifestations symboliques de la contrainte par le biais de l'analyse des discours narratif et énonciatif, des figurations et des métaphores, de même que de certaines reduplications qui sillonnent le corpus. Nous aborderons, dans un premier temps, les patrons culturels issus de la socialisation de genre en contexte patriarcal hétéronormatif, puis nous nous pencherons plus particulièrement sur les scénarios de la violence et de la culture du viol. Aussi, puisque les manifestations de la résistance des personnages féminins face aux discours dominants font l'objet d'un chapitre à part entière, nous nous concentrerons, dans le cadre du présent chapitre, sur les aspects contraignants, restrictifs, des scénarios culturels présentés aux protagonistes. Quant aux réinterprétations des discours et des schèmes reçus par les figures féminines, elles feront l'objet de la deuxième partie de l'analyse, dans le chapitre consacré à la dimension intrapsychique.

SOCIALISATION DE GENRE ET HÉTÉRONORMATIVITÉ

Comme l'avance William Simon dans *Postmodern Sexualities*, les scénarios culturels tiennent lieu, dans la société, de prescriptions normatives, lesquelles reposent avant tout sur l'apprentissage d'un rôle distinctif : « Cultural scenarios essentially instruct in the narrative requirements of specific roles. » (1996 : 40) Or ce rôle, imparti à chacun·e, s'accompagne d'un lot d'impératifs fondés sur le genre, en fonction de l'appartenance sexuelle attribuée à la naissance. Cette bipartition fondamentale définit une position particulière dans l'économie de la sexualité, entre sujet et objet

¹¹⁵ Précisons que si, au premier abord, la violence masculine concrète apparaît relever avant tout de la contrainte physique, c'est d'abord en tant que dispositif mis au service des normes culturelles dominantes que nous l'envisageons. Pour reprendre les mots de Didier Éribon, la « violence physique reste toujours l'une des dimensions du maintien de l'ordre symbolique comme ordre historico-politique » (2015 : 102).

du désir, selon la dialectique traditionnelle. Les scénarios culturels de la sexualité sont ainsi à envisager en tant que « systèmes sémiotiques¹¹⁶ » (1996 : 40) complexes à partir desquels s'établit le rapport à soi et aux autres.

Dans le texte littéraire, l'univers symbolique joue un rôle similaire : les personnages, instances elles-mêmes sexuées¹¹⁷ (Boisclair, 2002 : 13) sont présentés comme étant nécessairement influencés par le contexte idéologique qui les entoure. Qui plus est, ils « véhiculent [eux-mêmes] des valeurs » liées au genre (Boisclair, 2002 : 13). Sur le plan de l'identité sexuée, cela contribue à former une structure sémiotique complexe, faite des interactions entre toute instance produisant du discours et relayant, de ce fait, une conception particulière du genre (patriarcale, féministe ou postmoderne, selon Boisclair et Saint-Martin, 2006).

L'objectivation sexuelle comme condition première des filles

Pour les personnages féminins du corpus, l'apprentissage de la sexualité, à travers les patrons dominants relayés par les dispositifs narratif et énonciatif, s'accompagne d'un apprentissage de la féminité normative, laquelle les situe d'emblée comme objets « passivés » d'un désir masculin (Renoton-Lépine, 2012 : 117). Est ainsi attendu des protagonistes qu'elles se conforment à un idéal fantasmatique sans être elles-mêmes désirantes, cette négation du désir entraînant inévitablement l'expropriation du corps et de ses pulsions. La réification systémique des personnages féminins, soutenue par les instances de pouvoir en place, emprunte diverses formes, allant de la scrutation

¹¹⁶ Traduction libre de « semiotic systems ».

¹¹⁷ Rares sont les œuvres de fiction présentant un personnage dont le sexe/genre est indéterminé. C'est le cas de *Sphinx* de Anne Garréta (2015). Au sujet de ce roman, Isabelle Boisclair et Lori Saint-Martin avancent que « [...] tout le texte s'acharne à masquer les identités sexuelles des deux protagonistes et à déjouer les lecteurs et lectrices, dont l'habitude de chercher les marques du genre partout se voit constamment déstabilisée – à moins de ne pas se rendre compte de l'absence de marqueurs de sexe/genre ; la lecture qui en ressort alors identifie le plus souvent l'instance narrative à la masculinité et l'objet aimé au féminin, ce qui trahit la persistance de l'androcentrisme. » (2016 : 52)

(souvent accompagnée de commentaires) faite par les personnages masculins jusqu'à la violence physique (voir, à ce sujet Fredrickson et Roberts, 1997 ; Hill et Fischer, 2008 ; Morgan Thompson, 2009). Si l'objectivation se déploie, dans les textes, de diverses façons, toutes témoignent de l'appropriation dont font l'objet les jeunes filles représentées (Guillaumin, 1978a). Aussi, à l'image des marques de l'appropriation qui prévalent dans le réel, il semble que le regard soit, au sein des œuvres littéraires, la forme à la fois la plus « ordinaire¹¹⁸ » et la plus répandue (Fredrickson et Roberts, 1997).

Objets de regards, objets de désir

Selon Fredrickson et Roberts, la réification par le regard serait la forme d'objectivation la plus pernicieuse : « The most subtle and deniable way sexualized evaluation is enacted – and arguably the most ubiquitous – is through gaze, or visual inspection of the body. »¹¹⁹ (1997 : 175) Aussi, pour Anne-Marie Dardigna, dans une perspective masculine normative, « le regard s'avère l'instrument privilégié de l'expropriation des corps. » (1980 : 261)¹²⁰ Ce regard sexualisant, posé sur le corps des filles et des femmes, garant d'un certain plaisir érotique pour celui qui regarde (la scopophilie ou « pulsion scopique » selon les termes freudiens), a été identifié par Laura Mulvey comme le *male gaze* (1975). Aussi, comme l'indique Rachel M. Calogero, les conséquences liées à l'intériorisation de ce dernier sont nombreuses : parmi celles-ci, la chercheuse note que la seule anticipation, par les filles, du regard des hommes, génère, de façon courante, un sentiment de honte¹²¹ et provoque de l'anxiété¹²² (Calogero, 2004 ; Beauvoir, [1949] 1976) – en plus d'être la

¹¹⁸ Au sens de « familier », « quotidien ».

¹¹⁹ Les chercheuses se réfèrent ici aux travaux de Ellyn Kaschak (1992).

¹²⁰ Michela Marzano parle, de son côté, d'un « regard qui fait “effraction” » (2006 : 139).

¹²¹ Selon Marie-Odile Fargier, la honte est « enracinée dès l'enfance dans la pudeur des petites filles. » (1976 : 23)

¹²² « The anticipation of being gazed at and evaluated is a defining feature of self-objectification and how it exerts its effects. It is not just the anticipation of any gaze, however. According to objectification theory, self-objectification is the result of internalizing the sexually objectifying male gaze. Therefore, it was reasoned here that anticipating a male gaze would produce greater body shame, social physique anxiety, and intent to diet when compared to anticipating a

cause principale du phénomène d'autoréification chez les sujets féminins (Calogero, 2004 ; Hill et Fischer, 2008)¹²³, comme nous le verrons plus en détail dans le cinquième chapitre.

L'illustration la plus explicite de ce pouvoir conféré aux hommes, soit celui de s'arroger le privilège du regard¹²⁴, se retrouve assurément dans l'incipit du roman *D'acier* de Silvia Avallone, qui s'ouvre sur l'image d'un homme observant une jeune fille à l'aide de jumelles. Le changement de focalisation, d'externe à interne, ramenée sur le personnage qui regarde, révèle qu'il s'agit en fait du père de la jeune Francesca¹²⁵, « *treize-ans-presque-quatorze* » (D : 22, souligné dans le texte) qui, seul sur son balcon, reluque « sa »¹²⁶ fille qui s'ébat sur la plage :

Mais l'habitude d'espionner Francesca, il l'avait prise avant : depuis que le corps de sa petite s'était comme débarrassé de ses écailles pour acquérir peu à peu une peau et une odeur précises, nouvelles, primitives peut-être. Tout à coup, de la petite Francesca, avaient jailli un petit cul et une paire de nichons insolents. Le bassin s'était cambré, dessinant les galbes du buste et du ventre. De tout ça, il était le père. (D : 12)

Le recentrement du point de vue sur le personnage du père place d'emblée la lectrice¹²⁷ en position de voyeuse, la scène étant caractérisée par la non-réciprocité du regard : la jeune fille ignore qu'Enrico l'examine avec insistance¹²⁸, détaillant chacune des parties de son corps à travers la lentille. Aussi la narration omnisciente, concentrée sur les pensées du père, dévoile-t-elle

female gaze. It was also reasoned that anticipating a male or female gaze would produce greater body shame, social physique anxiety, and intent to diet when compared to a control condition in which no gaze was anticipated. » (Calogero, 2004 : 17) Cette réflexion sur l'intériorisation d'un regard masculin sexualisant est déjà présente chez Beauvoir, dans le second tome du *Deuxième sexe* ([1949] 1976 : 62-64).

¹²³ « According to objectification theory, self-objectification is the result of internalizing the sexually objectifying male gaze. » (Calogero, 2004 : 17)

¹²⁴ Plus qu'un simple privilège, le regard des hommes sur les femmes a toutes les apparences d'un droit acquis. Pour reprendre les mots de Karen Horney, ce regard représente « the socially sanctioned right of all males to sexualize all females, regardless of age or status » (Karen Horney, citée dans Fredrickson et Roberts, 1997 : 175).

¹²⁵ Les foyers de focalisation, dans *D'acier*, sont multiples et mouvants. Cette alternance des points de vue (entre les pères et les filles, entre autres, mais pas uniquement), permet à la lectrice de prendre la pleine mesure de l'intériorisation, par les personnages féminins, des discours patriarcaux dominants.

¹²⁶ Il est à noter que toutes les interventions du personnage d'Enrico (le père) liées à Francesca sont marquées par la possession. Ainsi s'exprime-t-il à Rosa, sa femme : « Je surveille *ma* fille, si tu permets. » (D : 13, nous soulignons)

¹²⁷ Nous utilisons sciemment le féminin, étant nous-mêmes dans cette position de lectrice.

¹²⁸ « Elle s'amusait comme à son âge, ignorant qu'on l'observait. » (D : 11)

l'ascendance des schémas patriarcaux sur le vocabulaire employé pour décrire le corps des filles. Outre la métaphore de la nymphe¹²⁹, dont l'archétype est certainement représenté par le personnage de Lolita, l'autrice emprunte au lexique patriarcal ses marques sexistes, exposant par là l'androcentrisme qui teinte historiquement l'acte de regarder. Le récit donne à voir, d'entrée de jeu, un corps désubjectivé que le regard du père, Enrico, sexualise : le « petit cul » et la « paire de nichons insolents » ne sont pas sans rappeler certains portraits de personnages féminins dans la littérature érotique consacrée¹³⁰. Tout le réseau sémantique contribue à situer la jeune fille comme objet du regard scrutateur de son père : celui-ci « la sui[t], l'observ[e] », « l'espionn[e] » (D : 12), son œil « grignot[e] les détails » (D : 11), sa pupille « se rétréci[t] et se dilat[e], comme sous l'effet d'une drogue. » (D : 12) Les seins de Francesca lui apparaissent « insolents » – à l'opposé de la pudeur dont elle devrait pourtant faire montre : « Enrico pensait au maillot de sa fille : nom de Dieu, on voit tout. Ça devrait être interdit, des maillots pareils. » (D : 13). Son corps est, par le fait même, perçu comme provocant : si quelqu'un la touche, elle sera, du point de vue du père, la fautive. Occupant une position surplombante – laquelle s'exprime tant au propre (il surveille Francesca depuis le troisième étage) qu'au figuré, par le pouvoir qu'il s'octroie sur « sa » fille –, il ne peut envisager cette dernière autrement que comme un objet lui appartenant : « Si un seul de ces salauds se hasarde à *me* la tripoter, je descends sur la plage avec ma matraque. » (D : 13, nous soulignons), signe supplémentaire de l'appropriation instaurée par le regard et de l'expropriation qui en résulte pour le personnage féminin. Sur la plage, où se trouvent Francesca et son amie Anna¹³¹, la dynamique sujet masculin regardant / objet féminin regardé est rédupliquée : elles

¹²⁹ « [...] le corps de sa petite s'était comme débarrassé de ses écailles pour acquérir peu à peu une peau et une odeur précises, nouvelles, primitives peut-être. »

¹³⁰ Ainsi des romans de Henry Miller, Norman Mailer et D. H. Lawrence, dont le phallocentrisme est décrié par Kate Millett dans *La politique du mâle* ([1969] 2007).

¹³¹ Autre personnage féminin principal du roman, dont le père, Arturo, les observe également depuis son balcon face à la mer (D : 16).

« sentaient les regards masculins les fouiller. » (D : 23) Si le discours narratif indique que c'est bien là « ce qu'elles voulaient, qu'on les regarde » (D : 23), on ne peut qu'envisager, dans une perspective féministe, ce désir comme étant largement tributaire des schémas patriarcaux dominants, intériorisé par deux jeunes filles caractérisées par leur posture vulnérable¹³². Car elles ont appris que « [...] pour une fille, tout ce qui compte c'est qu'elle soit jolie. Si t'es un boudin, ta vie sera nulle. Si les garçons n'écrivent pas ton nom sur les piliers de la cour de l'immeuble et ne glissent pas des petits mots sous ta porte, tu n'es rien ; à treize ans, tu as déjà envie de mourir. » (D : 22) Dans ces circonstances, il semble que la seule reconnaissance possible passe par le regard désirant des garçons. Ainsi naviguent-elles entre injonctions contradictoires : celle de ne pas provoquer et de faire montre de retenue, et celle de susciter le regard des hommes, de façon à se sentir exister socialement et à se tailler une place parmi leurs pairs.

La réduction des filles à l'état d'objet traverse l'entièreté de notre corpus. Dans *Tigre, tigre !* de Margaux Fragoso, les personnages féminins ne peuvent aller et venir librement dans la ville sans que leur apparence physique soit constamment soumise à examen : « Les sifflets et les claquements de langue des hommes de tous âges au passage de toute fille de plus de douze ans » (TT : 15) leur rappellent qu'elles ne sont que chair à regarder et à consommer¹³³. Les filles apprennent, par l'entremise de certains signes « appréciateurs », tels que les « claquements de langue », les sifflements et les commentaires, autant de manifestations du machisme ordinaire, que c'est là, précisément, que réside leur valeur : dans ce corps qu'il leur faut plier aux exigences de la

¹³² Elles le sont, entre autres, en raison de leur sexe, de leur jeune âge, de même qu'en fonction de leur situation socioéconomique : elles habitent un quartier défavorisé, où la violence des hommes fait partie du quotidien. Nous y reviendrons.

¹³³ La chosification du corps des filles et des femmes est par la suite reprise par le père de la jeune fille : « “Ça me rend triste, de penser au jour où tu deviendras une femme. Les hommes par ici n'ont aucun respect. Ils sifflent et hurlent comme une bande de babouins dès que n'importe quel petit lot s'amène; je ne sais pas où ils ont été élevés.” » (TT : 57-58)

féminité, un corps mis à la disposition des hommes, pour le seul plaisir de ces derniers. Ce rôle qu'il incombe aux filles de performer, soit celui d'objet silencieux, livré aux regards, apparaît d'ailleurs avoir programmé l'obéissance de Margaux lorsqu'elle croise des hommes sur la rue :

Et puis je sentais que ce harcèlement, dans la rue, même s'il me mettait mal à l'aise, m'était devenu une addiction. Comme si j'avais constamment besoin d'être rassurée sur le fait que les garçons me trouvaient bien, même si le sexe était leur seul mobile. [...] Un jour, j'avais ma veste en jean blanc nouée autour de la taille, un garçon coiffé d'un durag me héla, entouré par ses copains : « Montre un peu ton cul, baby! Je suis sûr qu'il est aussi beau que le reste! » Rougissante, je dénouai ma veste et tous les garçons applaudirent [...] (TT : 242)

L'acquiescement du personnage féminin à l'ordre qui lui est donné se trouve récompensé par les applaudissements, qui, en retour, la confirment dans cette féminité docile qu'elle déploie, lui rendent l'image de la « gentille fille » qu'elle se doit d'être – figure caractérisée par sa servilité, et qui sature les œuvres retenues (nous y reviendrons).

De son côté, le personnage de Catherine, narratrice du *Premier été* d'Anne Percin, devenue adulte au moment de la narration du récit, se rappelle, au moment où elle revient avec sa sœur aînée à la maison de leurs grands-parents, où elles passaient leurs vacances annuelles, que nulle part, au cours de sa jeunesse, les filles n'étaient à l'abri du regard des garçons. Partout et en tout temps, même dans des cloisons fermées, elles se trouvaient en proie à celui-ci : « Les cabines [à la piscine municipale] rajoutaient encore à l'inquiétude : il y faisait très chaud, on racontait que les garçons se penchaient par-dessus les cloisons pour regarder les filles se déshabiller... » (PE : 31) Les personnages féminins du corpus sont bel et bien des proies : le caractère surplombant et unilatéral du regard en témoigne. Tant dans les espaces privés que publics, ils se retrouvent à tout moment dans la mire de ceux qui, inversement, font figures de prédateurs. C'est d'ailleurs ce que confirme la mère de Solange, protagoniste de *Clèves* de Marie Darrieussecq, lorsqu'elle affirme qu'« [u]ne femme sans homme est la proie de tous les regards » (C : 226), renvoyant, de ce fait, au paradoxe

soulevé par Guillaumin, soit qu'une femme qui n'appartient à personne est, conjointement, la propriété de tous les hommes¹³⁴.

La dépossession vécue par les personnages féminins à l'égard de leur propre corps est, sans conteste, liée à une perte de pouvoir : celui de s'incarner en tant que sujets du désir. Que la focalisation soit momentanément centrée sur un personnage masculin (le père de Francesca, dans *D'acier*) ou sur le personnage féminin, ce constat reste inchangé. Plus encore, l'homogénéité des scénarios, en dépit du changement de focalisation, illustre le conditionnement dont les filles sont la cible dans l'économie des romans. Et afin de maintenir cette hiérarchie entre les sexes, le dispositif en place dans les romans a recours à certaines figures repoussoirs, lesquelles contribuent à dissuader les jeunes filles de prendre en charge leur sexualité tout en les contraignant à la passivité.

La pute, la salope, la traînée : les figures repoussoirs de la sexualité féminine

Si la domination exercée sur les jeunes filles s'exprime avant tout par le regard, elle est également produite, actualisée par le langage, plus spécifiquement par l'injure, cette « prise de parole violente qui s'offre comme l'expression du mépris » (Joseph, 2009 : 29) – mépris ciblant particulièrement les filles qui transgressent les règles de la bonne conduite féminine¹³⁵. Or si toutes les filles ne sont pas systématiquement visées par les discours injurieux, chacune d'entre elles est susceptible d'en faire les frais, à un moment ou à l'autre, si elle déroge, ne serait-ce que temporairement, du rôle

¹³⁴ « Toute femme non appropriée officiellement par contrat réservant son usage à un seul homme, c'est-à-dire toute femme non mariée ou agissant seule (circulant, consommant, etc.) est l'objet d'un concours qui dévoile la nature collective de l'appropriation des femmes. » (Guillaumin, 1978a : 42) L'appropriation collective des filles a également été soulignée par Pierre Guiraud dans son chapitre sur la « Rhétorique de l'érotisme » : « On est toujours le fils de quelqu'un, mais la fille de n'importe qui et à tout le monde. » (1978 : 125)

¹³⁵ Selon Isabelle Clair, le fait de se voir affublée d'une mauvaise réputation est la conséquence d'une transgression « et, plus précisément, d'[une] transgression *visible* de la réserve sexuelle collectivement attendue des filles. » (2008 : 29, souligné dans le texte)

qui lui est prescrit par l'ordre du genre¹³⁶. Cette épée de Damoclès, suspendue en tout temps au-dessus de la tête des filles, fonctionne comme un « rappel à l'ordre » constant (Clair, 2008 : 28) et « sert au dominant à rappeler à celle qu'il domine son état d'infériorité » (Clair, 2010b : 159). Les figures de la pute, de la salope, de la garce et de la traînée sont brandies sur la place publique comme autant de repoussoirs, et fonctionnent, en ce sens, tel un dispositif de contrôle (qui en est également un de contrainte). Selon Janet Holland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe et Rachel Thomson, « [t]he fear of a negative sexual reputation, of being labelled a slag, can exercise strong control over a young woman's sexual experience and identity. » ([1998] 2004 : 152) De même, si nommer quelqu'un, s'adresser à lui ou à elle l'inscrit à la fois dans le langage et dans le social (Joseph, 2009), il est possible d'entrevoir que c'est souvent par l'injure que les filles adviennent à la sexualité.

Dans *Clèves*, Solange apprend, par l'entremise des discours ambiants sur la sexualité, en particulier les discours des hommes qui l'entourent sur la sexualité des femmes, que chaque fille, chaque femme, est, potentiellement, une « pute » :

L'école entière est obsédée par le sexe. Raphaël Bidegarraï [...] demande [à Solange] si elle sait ce que c'est, une pute. Il lui explique, patiemment, avec une sorte de pitié excitée.

Baiser, elle n'est pas tout à fait sûre. « On va tous les baiser », dit son père. « Donne-moi un baiser », dit Monsieur Bihotz. « Je me demande quelle tête elle a quand elle jouit », dit Georges à propos d'une hôtesse de l'air; elle comprend que c'est cette phrase-là qui a le rapport le plus sensible avec « pute ».

Elle comprend le mot, elle le comprend définitivement, pour la vie. Un avant et un après de la compréhension du mot pute. À l'intérieur d'une petite fille, il y a une pute. (C : 15)

¹³⁶ Cet ordre, qui est à la fois « classement » et « injonction » et qui, « par voie de conséquence, détermine les droits et les devoirs sociaux attachés à chaque sexe (notamment en matière de sexualité) ainsi que les normes en fonction desquelles se construisent les identités genrées. » (Clair, 2008 : 30)

L'imaginaire de Solange, colonisé par les scripts patriarcaux, assimile la jouissance à la figure de la pute, au moment précis où elle s'initie au vocabulaire de la sexualité. Dans ce qui lui est transmis sur le sexe, l'injure est dirigée principalement envers celles qui expriment du désir et expérimentent le plaisir ; en d'autres mots, qui prennent le contrôle de leur corps. Or, comme le souligne Isabelle Clair, les filles « ne sauraient être du côté du corps » (2008 : 30) et de ses pulsions désirantes ; elles sont plutôt enjointes d'investir le territoire du sentiment¹³⁷. Ainsi, tandis que leur corps se trouve fortement sexualisé par le regard d'autrui, les jeunes filles ne peuvent, en contrepartie, qu'en faire un usage limité : afin de sauver leur réputation¹³⁸ (Clair, 2008), leur sexualité doit impérativement s'inscrire dans une relation de couple. La subordination de la sexualité des filles au rapport amoureux semble par ailleurs supporter l'éternelle dichotomie entre les filles bien et les « traînées »¹³⁹ – textuellement, les filles « qui traînent », celles qui déambulent hors des territoires prescrits et se réapproprient l'espace, en même temps que leur corps. Dans *La déesse des mouches à feu* de Geneviève Pettersen, ces filles sont stigmatisées, notamment par les parents de Catherine, personnage féminin central du roman : « Mes parents étaient d'avis que les filles de treize ans qui se tenaient à Place du Royaume étaient des petites putains. » (DMF : 12) La polarisation entre les

¹³⁷ Dans son article « L'initiation sexuelle des jeunes : un parcours relationnel sexuellement différencié », Florence Maillochon rappelle que « [l]es études sur les représentations de la sexualité montrent [...] combien le masculin reste encore fortement arrimé à la performance sexuelle et l'urgence du désir, quand le féminin reste associé aux sentiments et à l'engagement conjugal. Dans ces conditions, il semble plus difficile pour les jeunes femmes de dévoiler une sexualité, voire même de simples désirs, dissociés du cadre classique d'une relation fortement investie émotionnellement. » (2010 : 146)

¹³⁸ « Avoir une réputation », pour une fille, est toujours signe de marginalisation. L'expression « mauvaise réputation » est pratiquement un pléonasme : les jeunes filles qui ont une réputation l'ont récoltée pour avoir eu des « mauvais » comportements – et ceux-ci sont toujours liés à l'expression d'une sexualité libre et décomplexée. (Clair, 2008) La réputation sexuelle s'avère ainsi un puissant instrument de la hiérarchie de genre, selon Janet Holland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe et Rachel Thomson : « Les réputations sexuelles peuvent déterminer le comportement, les connaissances et les attentes, dans la mesure où elles sont constituées à travers des conceptions normatives très puissantes de ce que c'est qu'être masculin et qu'être féminine. On voit clairement se manifester l'existence d'une double norme de comportement sexuel pour les hommes et pour les femmes. Si les jeunes femmes semblent soumises à la nécessité de préserver leur réputation, les jeunes hommes doivent plutôt promouvoir la leur. » (2002 : 75)

¹³⁹ Dans *D'acier*, Enrico, qui surveille sa fille sur la plage, traite cette dernière de « traînée » (D : 15), ajoutant qu'elle est « attifée comme une pute » (D : 14).

« fille[s] sérieuse[s], innocente[s], qui ne sa[vent] rien du sexe et attend[ent] que l’homme prenne l’initiative » et celles qui sont « stigmatisée[s] comme « putain[s] », [celles] qui sa[vent] et qui décide[nt] » (Tabet, 2010 : 117) engendre le motif de la chute : à l’opposé des filles vertueuses, se situent les filles « tombées », celles qui se sont aventurées trop loin dans l’univers de la sexualité et qui, au regard de la morale judéo-chrétienne, sont désormais irrécupérables. Cette vision remonte à l’époque victorienne, où l’exploration, par les filles, de la sexualité, provoquait une véritable « panique sexuelle » (Rubin) : « Many late Victorian moralists saw girls as either innocent, or “fallen”. [...] There was a notion that sexual knowledge corrupted once and for all : that once having experienced intercourse, a woman would lose her most precious asset, become knowing, and never regain her virtue. » (Dyhouse, 2013 : 34-35) Selon Deborah Tolman, cette « panique » à l’égard de la sexualité des filles est, toujours actuelle : « Girls who step out of the bounds of appropriate, controlled female sexuality instigate what has been called a moral panic (Foucault, 1980; Petcheski, 1984; Nathanson, 1991; Jenkins, 2001), a kind of societal nervous breakdown. » (Tolman, 2002 : 8)

Dans *D’acier*, Anna et Francesca grandissent au sein d’un environnement qui soutient cette séparation des femmes en deux catégories : les épousables, et les « garces » : « Les maris, s’ils n’étaient pas au travail, ne mettaient pas le nez dehors. Ils restaient là, avachis, torse nu, ruisselants de sueur, à manier la télécommande. Pas pour écouter ces connards de la télé. Juste pour mater les bimbos, ces petites garces, le contraire absolu de leurs femmes. » (D : 19) De même, lorsque Catherine, dans *La déesse des mouches à feu*, exprime sa volonté de commencer à prendre la pilule contraceptive, elle est immédiatement rabrouée par son père qui « [veut] savoir pourquoi [elle] voulais[t] prendre cette cochonnerie de guidoune là. » (DMF : 62) Il ajoute, par ailleurs, que « les gars les mariaient pas, ces filles-là. » (DMF : 63) La mère renchérit, affirmant que « c’était juste les filles faciles qui prenaient la pilule à quatorze ans. » (DMF : 62) Trois fois plutôt qu’une est

envoyé à la jeune fille le message qu'elle ne peut disposer de son corps et que le plaisir est l'affaire des « guidounes ».

Pareils scénarios sont imposés à la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* d'Eimear McBride à travers, entre autres, le discours du frère, au moment où ce dernier découvre que la jeune fille entretient des rapports sexuels avec des garçons de leur école. Horrifié par la sexualité de sa sœur, ainsi que par le désir grandissant de cette dernière, il se déchaîne sur elle avec toute la violence verbale dont il est capable : « C'est dégoûtant sale pute dégueulasse dégoûtant c'est mal c'est mal de. Faire. Espèce de Salope [...] espèce de sale truie stupide. Vache [...] Tout le monde pense que tu es dégoûtante comme un type pervers et pourri que je tuerais si j'allais à la guerre » (UF : 101; 102; 108).

Selon Isabelle Clair, « [l']ensemble du groupe social veille à ce que la moralité féminine soit globalement préservée et que toute défaillance (ou signe perçu de défaillance) soit condamnée. » (2008 : 33) La réputation sexuelle participe du dispositif de la contrainte, déployé pour ramener les filles « égarées » sur le droit chemin, soit du côté de la pudeur, voire de la pureté. La condamnation de la sexualité des filles par l'entremise de l'injure confirme et consolide le statut d'objet initialement octroyé aux personnages féminins par le biais d'un regard instrumentalisant. Pour reprendre les mots de Sandrina Joseph, « [l]e désir de domination exprimé par la nomination injurieuse produit, en plus d'un sujet dominé, un sujet objectivé, devenu un objet à manipuler. » (2009 : 33)

La fabrique sexuelle : les scénarios dominants

Dans les œuvres étudiées, les scénarios de la sexualité reçus par les personnages féminins sont exclusivement hétérosexuels. Encryptés à la fois dans les discours énoncés par divers personnages faisant autorité (tels les parents ou d'autres figures adultes), dans le discours des pairs, ou encore

dans les objets culturels consommés par les protagonistes (nous nous y pencherons plus avant dans le prochain chapitre), les récits sexuels dominants qui définissent, en termes (hétéro)normatifs, la pratique « normale », « saine » de la sexualité, agissent à titre de régulateurs des désirs en même temps qu'ils font culminer les rôles sexués appris depuis l'enfance. Par ailleurs, au sein des œuvres retenues, nul discours positif sur la sexualité au féminin ne vient contrebalancer le patron canonique fondé sur la suprématie du Phallus comme représentant du désir¹⁴⁰. Le désir féminin détonne par son absence, et demeure le point aveugle d'un discours pourtant foisonnant sur la sexualité.

*La sexualité au féminin : « The missing discourse of desire »*¹⁴¹

Dans l'ensemble des romans qui composent le corpus, il semble que, afin de préserver l'« innocence » des personnages féminins, les connaissances sur la sexualité soient mises hors de leur disposition. Les protagonistes représentées par les femmes autrices ne semblent recevoir qu'un enseignement partiel de la sexualité, essentiellement centré sur les risques qui y sont inhérents : grossesses non-désirées, infections sexuellement transmissibles, douleur... Alors que cette rhétorique anti-sexe (Fine, 1988) et pro-abstinence¹⁴² (Valenti, 2010) reconduite dans les récits se présente comme un moyen de « protéger » les filles des « dangers » que peuvent comporter les

¹⁴⁰ Voir à ce sujet les travaux de Luce Irigaray, selon laquelle « [l']attention quasi exclusive [...] portée sur l'érection dans la sexualité occidentale prouve à quel point l'imaginaire qui la commande est étranger au féminin. » (1977 : 24)

¹⁴¹ L'expression est tirée d'un article de Michelle Fine, « Sexuality, Schooling, and Adolescent Females : The Missing Discourse of Desire » (1988), lequel a eu un retentissement considérable au sein des recherches menées sur la sexualité des jeunes filles, aux États-Unis et ailleurs. Cet article se penchait sur l'absence d'un discours sexuel positif pour les jeunes filles dans les établissements scolaires états-uniens. En 2006, Fine et Sara I. McClelland publient, dans le même périodique, une suite à cet article, intitulée « Sexuality Education and Desire : Still Missing after All These Years », dans lequel elles avancent que, somme toute, en matière d'éducation à la sexualité, peu de choses ont changé – le programme AOUM (Abstinence Only Until Marriage) ayant vu ses fonds augmenter, son influence dans les programmes scolaires s'est, parallèlement, amplifié. Les informations relayées aux jeunes se recentrent ainsi autour des risques associés à la sexualité, tout en maintenant le silence sur la pluralité des désirs qu'ils et elles peuvent ressentir, ce qui a pour effet de conforter la norme hétérosexuelle. Ce mutisme concerté amène également, selon les autrices, les jeunes, principalement les filles, qui se situent au croisement de divers rapports de pouvoir, à remettre leur sexualité entre les mains d'un agent doté d'un pouvoir plus important : « the state, the media, advertisements, a partner, abuser, or predator. » (Fine et McClelland, 2006 : 327)

¹⁴² Particulièrement présente aux États-Unis, avec le mouvement *No Sex* (Valenti, 2010; Irvine, 2002; Levine, 2002).

rapports sexuels¹⁴³, elle semble plutôt, en réalité, employée dans le but de restreindre l'accès des personnages féminins au plaisir et, par le fait même, de mieux encadrer leur sexualité. Ainsi le père de Solange, dans *Clèves*, utilise la peur – celle de contracter une maladie mortelle, le sida – pour s'assurer de la chasteté de la jeune fille : « Cette maladie, si tu l'attrapes, c'est la mort dans deux ans. J'ai vu des fosses à ciel ouvert. Pour l'hécatombe. On ne peut les voir que d'avion. Et on a ordre de fermer les volets des hublots. » (C : 115) S'il n'interdit pas formellement à Solange d'avoir des rapports sexuels (« Tu crois vraiment que je peux t'interdire de baiser ? » [C : 115]), et insiste sur l'utilisation de préservatifs, son discours associe néanmoins la sexualité à la mort – tout en faisant silence sur le plaisir¹⁴⁴.

Dans les œuvres du corpus, le désir féminin se trouve complètement éradiqué des discours ambiants sur la sexualité. Traumatisée par un avortement subi à l'âge de treize ans, puis par une grossesse menée à terme à quinze ans, la grand-mère de Rory Dawn, protagoniste de *La fille*, tente de préserver cette dernière des malheurs connus par les femmes de la famille Hendrix – la pratique d'une sexualité non-protégée ayant mené à une maternité précoce pour plusieurs d'entre elles, les ayant, par le fait même, contraintes à la domesticité, en plus de détériorer leur situation économique déjà précaire : « Grandma avait trop peur d'expliquer à ses filles comment on faisait les bébés, pensant superstitieusement qu'il suffisait d'en parler pour les mettre en route, et donc elles ont appris les règles de la même façon qu'elle. » (F : 29-30) Voyant l'histoire se répéter (sa fille, Johanna, tombe enceinte de Rory Dawn à quinze ans), la grand-mère entreprend d'intervenir auprès

¹⁴³ En régime hétéronormatif, cet apprentissage des dangers liés à la sexualité va de pair avec l'inculcation de la peur des hommes, comme le soulignent Janet Holland, Caroline Ramazanoglu, Sue Sharpe et Rachel Thomson ([1998] 2004 : 6). Nous y reviendrons lorsque nous aborderons les scripts reconduits par la culture du viol.

¹⁴⁴ D'ailleurs, cette intervention du père sur l'importance des contraceptifs échoue entièrement. Lors de son premier rapport sexuel, Solange se trouve dépourvue, sans pouvoir, face à un partenaire déjà expérimenté qui la manipule et lui impose ses désirs. Simple objet de plaisir entre ses mains, la jeune fille ne détient pas l'autorité nécessaire pour lui demander de mettre un préservatif (il aurait fallu « l'obliger », selon le père – chose que Solange ne semble pas avoir le pouvoir de faire) – et elle se retrouve, un peu plus tard, aux prises avec une ITS.

de sa petite-fille. Aussi la met-elle en garde, l'informant que « pour garder l'avenir ouvert, [elle] avai[t] plutôt intérêt à garder les jambes fermées » (F : 30).

À travers l'appareil énonciatif, qui octroie la parole aux personnages féminins, est également exposée la défectuosité du langage pour parler de la sexualité féminine. Dans *Clèves*, Solange ignore les mots qui lui permettraient d'exprimer à son partenaire ce qu'elle désire : « Elle se souvient que ça porte un nom latin, vu que c'est un peu gynécologique et qu'on n'a pas trouvé un bon mot simple comme "pipe". La seule fois où quelqu'un lui en a parlé c'était Nathalie : que les vrais mecs ne font pas ça. Que c'est un truc de pédé. » (C : 276-277) De la même façon, la plupart des personnages féminins étudiés s'avèrent dépourvus d'un vocabulaire adéquat leur permettant de se référer à leur anatomie sexuelle. Dans la majorité des œuvres, le sexe des filles n'est pas nommé. Au mieux, il est désigné par une métaphore qui, dans tous les cas, trahit une sorte de vide référentiel : pour la narratrice du *Premier été*, il est un « puits mystérieux » où elle « n'os[e] même pas mettre les doigts » (PE : 66). Dans *Tracey en mille morceaux*, il est, tout simplement, « un trou » (TMM : 187), alors que, dans *Clèves*, il est, pour Solange, « cette chose qu'elle a entre les jambes » (C : 275). Au pire, le sexe femelle est désigné d'après les scripts pornographiques, qui tendent à l'animaliser; le déshumaniser pour mieux le domestiquer selon les codes de la sexualité patriarcale (Dardigna, 1980). Ainsi Solange songe-t-elle : « [...] "poule" veut aussi dire femme et la même chose que "pute". Et "chatte" désigne ce qu'elles ont entre les jambes. » (C : 47) Ce vocabulaire lui vient assurément du père, pour qui le sexe des femmes est à la fois une « chatte » et une « fente dégoûtante » (C : 63).

Enfin, lorsque le désir féminin se fait jour en dépit des multiples interdictions, il est soit condamné, soit tourné en ridicule, devenant rapidement source de gêne, voire de honte. C'est le cas dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* de Emmanuelle Bayamack-Tam, alors que, encore enfant, la narratrice, Kimberley, ressent une soudaine excitation tandis qu'elle est allongée près de

ses parents, à la plage. Spontanément, son corps se laisse aller au plaisir : « Sans y penser, guidée par le plaisir montant, grisée par la chaleur, les rafales de vent, l'espace ouvert autour de moi, je tourne le visage vers la mer, je ferme les yeux, j'ondule, mes mains ratissant spasmodiquement le sable brûlant. » (ST : 31-32) Elle devient immédiatement la cible de railleries de la part de sa mère, bientôt suivie par toute la famille, qui s'esclaffent devant l'audace dont fait montre la jeune fille de s'adonner à la masturbation en public (alors que, vraisemblablement, elle ne connaît pas *encore* les codes qui régissent le plaisir en solitaire ; elle l'apprend à ses dépens, alors qu'elle devient objet de l'hilarité générale). Sa « naissance » à la sexualité se voit, de la sorte, marquée par l'opprobre : « On peut naître à neuf ans, j'en suis la preuve. On peut naître dans l'humiliation et par l'humiliation, dans le sentiment d'une intimité profanée et d'une innocence bafouée. » (ST : 32)¹⁴⁵

Comme l'avancait Foucault dans *Surveiller et punir*, l'exercice du pouvoir a partie liée avec l'accessibilité au savoir¹⁴⁶. Pour que les jeunes filles soient en mesure de vivre leur sexualité de manière agentive, il faudrait d'abord que leur soit transmis un discours valorisant le plaisir féminin, leur fournissant des explications sur ce que le corps, dans sa matérialité, est en mesure de ressentir, sur les signes corporels de l'excitation, sur la masturbation comme moyen de reconnaître ses préférences, de même que sur les différentes façons de se protéger lors des rapports sexuels. Or, dans les romans à l'étude, la sexualité est présentée aux personnages féminins comme étant une activité compromettante, mettant en péril leur réputation, leur santé, physique et psychique, de

¹⁴⁵ Le personnage féminin élaboré par Emmanuelle Bayamack-Tam apparaît toutefois doté d'une importante agentivité, comme nous le verrons dans la quatrième partie, dédiée aux « échappées ». La deuxième naissance qu'évoque Kimberley s'effectue alors qu'elle quitte la plage, où se trouve sa famille, pour se réfugier dans la mer. À une première initiation au sexe, elle en substitue une deuxième, marquée par l'autodétermination et la fluidité du genre : « Finie la docilité à des lois édictées par d'autres. Finie la féminité programmée et inéluctable. Fini l'amour, qui conduit au pire. » (ST : 34) Sortant de l'eau « d'une façon [qu'elle] espère virile » (ST : 35), elle affirme qu'« on peut naître à neuf ans : je le fais. Et une fois accomplie cette deuxième naissance qui annule la première, je reviens tranquillement vers les miens qui ne sont plus les miens. » (ST : 37)

¹⁴⁶ « Il faut constater que le pouvoir produit du savoir ; que pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; qu'il n'y a pas de relations de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir, ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir. » (Foucault, 1975 : 32)

même que leur avenir. Cette dépossession des filles à l'égard de leur corps et de ses désirs ajoute à la vulnérabilité qui caractérise déjà leur position, et qui se manifeste au cœur du scénario traditionnel de la première fois.

La première fois

Nous l'avons vu dans la partie consacrée aux assises théoriques : nombreuses sont les métaphores de la première pénétration hétérosexuelle qui situent les jeunes filles du côté de la « perte ». Parmi celles-ci, relevons celle de la défloration, dont Anna, dans *D'acier*, prend connaissance par le biais du dictionnaire : « J'ai cherché le verbe dans le dictionnaire, disait-elle. On dit déflorer. Cueillir la fleur. » (D : 203) Alors que l'image semble, à première vue, inoffensive, elle conforte néanmoins la jeune fille dans sa position d'objet passivé. Cueillir le sexe des filles comme un cueille une fleur signifie aussi le prendre pour soi, le détacher du reste du corps et du sujet qui le porte, bref, se l'approprier – tout en dépossédant l'autre. Déflorer veut également dire « faire perdre la fraîcheur, la nouveauté à quelque chose » (Usito). La métaphore initiale suggère ainsi qu'une fois qu'une fille a été « prise », elle est désormais flétrie – à l'image de la fleur qui, privée de ses racines, s'étiole graduellement¹⁴⁷.

Dans *Clèves*, c'est plutôt l'idée du « dépucelage¹⁴⁸ » qui est relayé par le dispositif narratif. Prenant connaissance de ce mot pour la première fois, alors qu'elle est encore inexpérimentée sur le plan sexuel, Solange ne peut que s'en remettre aux référents qui lui sont familiers. De

¹⁴⁷ À cet égard, la fleur qui conserve ses racines et, de ce fait, son lien vital à la terre nourricière, représente, à l'inverse, une métaphore de l'autonomie, dans la mesure où elle seule peut subvenir à ses propres besoins. Cela rejoint, pour reprendre les mots d'Adrienne Rich, « [l']ancienne définition du mot “vierge” », soit « celle qui est à elle-même » (Rich, [1976] 1980 : 247). Je remercie Nicole Côté d'avoir porté à mon attention cette interprétation de « l'envers » de la défloration.

¹⁴⁸ Métaphore également convoquée dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* par Kimberley, la narratrice : « Les tampons attendront que Sven Marinello m'ait dépucelée dans la Mondeo de son père. » (ST : 97)

« dépuceler », elle retient le mot « puce » : l'image qui s'impose à son imaginaire est celle d'« une chienne qu'on aurait traitée pour ses puces. » (C : 115) Les garçons de son entourage disent également « décapsulée », pour parler d'une fille qui a eu son premier rapport pénétratif (C : 117). Comme si, par l'intrusion du sexe masculin, le corps des filles était désormais « ouvert », prêt à recevoir celui qui désirerait s'y aventurer. Le scénario de la première fois, tel que reconduit dans les textes des écrivaines, est également le récit d'une blessure, d'une douleur inévitable dont il faut pourtant s'accommoder pour devenir femme. Nulle surprise, en ce sens, que plusieurs personnages féminins soient réticents à « passer à l'acte ». Les récits, pour ainsi dire terrifiants, de la première fois, concourent à inhiber leurs désirs – ce qui trahit une fois de plus la présence du dispositif de la contrainte sur le plan symbolique.

La « première fois » qui est racontée à Solange est celle de son amie Rose. Loin de la romance que laissent présager les contes de fées – signe que les récits encodés dans la culture sont fondamentalement contradictoires, pour ne pas dire mensongers –, son histoire, rapportée par une autre amie de Solange, Nathalie, est truffée de douleur, de sang, de confusion :

Rose aussi l'a fait. En Angleterre. Avec un type, tu connais pas. Elle refuse de lui donner les détails, une question de pudeur, nous sommes comme des sœurs, mais à Nathalie elle a dit, qui le lui répète, qu'elle serrait les dents en attendant que ça s'arrête. Qu'au début ça ne voulait pas entrer. Puis c'est entré d'un coup et là, horrible. Comme si on lui déchirait l'intérieur. Ensuite il y avait du sang partout. Tellement qu'il a fallu qu'elle coure jusqu'aux douches, emballée dans une serviette, et ça PISSAIT le sang. Sa bite à lui était pleine de sang aussi. Il s'est nettoyé et il lui a dit à travers la porte que ça allait, que ce n'était pas lui qui saignait. Elle a saigné comme ça pendant deux jours sans oser rien dire à personne. Puis ça s'est arrêté mais elle avait encore mal. Elle s'est demandé si elle devait aller à l'hôpital se faire mettre des points ou quelque chose, mais en Angleterre, comment parler de ça. (C : 93-94)

Ce fragment narratif représente assurément le prototype des récits décrivant le premier rapport comme douloureux et surtout, inquiétant. Toutefois, alors que cette anecdote se pose en modèle irrécusable de ce qui attend Solange, la protagoniste, lors de sa première fois, quelques facteurs

propres à l'histoire de Rose contestent l'hégémonie de ce récit. Au premier chef, la présence d'un partenaire qui, somme toute, n'a que peu d'égards envers sa compagne : aussi est-il rassuré de ne pas être celui qui perd du sang, sans se soucier de la douleur qui afflige Rose (et qu'il lui a lui-même infligée). Au second, l'éloignement spatial (elle habite en France et se trouve de passage en Angleterre), qui représente certes un élément potentiellement anxiogène. Quant à l'hémorragie, elle est un fait rare, occasionnée, entre autres, par la violence d'un rapport forcé ou un manque de lubrification¹⁴⁹ (Cristianson et Eriksson, 2013). Et pourtant, la menace d'un saignement abondant semble faire partie intégrante de ce scénario de la première fois, confortant, par le fait même, l'image mentale de la douleur et de l'affaiblissement à la fois physique et psychique, qui, à son tour, contraint le déploiement de l'imaginaire érotique de Solange. Se croyant « scellée », comme le suggère ce concept de l'hymen – car il est davantage un concept qu'une réalité anatomique – la protagoniste, comme bien des filles de son âge, ne peut que difficilement envisager ressentir du plaisir lors de son premier rapport pénétratif, cette résignation provenant assurément de la méconnaissance systémique du sexe femelle :

Il paraît qu'il y a dans le vagin une peau très épaisse qui bloque le passage. Ce qui explique la boucherie pour Rose, et d'autres histoires qu'elle a entendues, ou lues dans *Girls Magazine*. Des garçons qui cognaient comme à une porte fermée, et qui défonçaient tout dans des déchirements. (C : 117)

Au final, dans le roman, c'est à Rose qu'est imputée la faute ; si elle n'a pas eu de plaisir, c'est qu'elle doit être « frigide », selon Nathalie. (C : 94)

La nécessité du sang lors du premier coït, si elle renvoie à un imaginaire archaïque (Mihelakis, 2017 : 27)¹⁵⁰, s'impose néanmoins avec autant de force au sein du scénario traditionnel

¹⁴⁹ « According to Essén et al (2010), factors that can increase the likelihood of bleeding include forced sex, lack of lubrication, physical anomalies or if the girl is very young. Therefore, voluntary sexual intercourse seldom leaves any visible changes. » (Cristianson and Eriksson, 2013 : 108)

¹⁵⁰ Eftihia Mihelakis résume ainsi la pensée hippocratique en rapport avec la nécessité d'« ouvrir » le corps des jeunes filles nubiles afin de laisser s'écouler le sang menstruel : « Le maintien du sang dans le corps de la fille nubile pour une durée indéfinie coïncide avec l'apparition de symptômes physiques et de dérangements mentaux. La doxa

de la première fois. En témoigne la réaction partagée de Kimberley, la narratrice de *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* et de son partenaire, Sven, au moment où le couple constate l'absence de sang à la suite de leur première pratique de la pénétration vaginale. Pourtant, comme l'indique la jeune fille, l'absence de saignement ne devrait pas les surprendre outre mesure, puisque Sven « a [déjà] introduit les doigts [à l'intérieur de son vagin] plus d'une fois et très profondément » (ST : 155). Or, ils sont « tous les deux assez dépités » (ST : 155) – signe qu'ils ont, de la même façon, intériorisé – à un degré différent, certes – le récit voulant que le vagin soit scellé par une membrane (l'hymen) que seule la pénétration pénienne a le pouvoir de rompre. Si le garçon exprime surtout de la déception, si ce n'est de la jalousie, liée au fait de n'être peut-être pas le premier (« T'es sûre que t'étais vierge ? » s'enquiert-il auprès de la narratrice [ST : 155]), le discours octroyé à la narratrice met en doute, par le détour du sarcasme, l'importance de l'hymen, voire son existence même, comme le montre la conversation suivante :

[Kimberley] – C'est quoi l'hymen, d'abord ? Est-ce qu'on est sûr que ça existe ?

[Sven] – C'est une espèce de membrane. Et oui ça existe : y a même des nanas qui se le font refaire.

[Kimberley] – Tu veux que je me le fasse refaire ? Comme ça tu pourras le défoncer, y aura plein de sang partout dans la voiture de ton père et tout le monde sera content ! (ST : 156)

Malgré la distance que prend la narratrice vis-à-vis du récit canonique de la première fois, c'est une « émotion complexe » qui l'étreint néanmoins, au terme de la discussion, émotion que l'on peut certes attribuer, d'une part, au « soulagement d'avoir une vie sexuelle alors qu'[elle] a grandi

hippocratique, rappelle Giulia Sissa, considère que le sang menstruel reste pris dans l'utérus s'il n'y a pas eu ouverture de "l'orifice de l'issue" (*to stoma tis exodou*) après la première irruption des règles. La santé de la jeune fille peut rapidement se détériorer à l'époque de cette métamorphose charnière. N'ayant pas d'issue, le sang s'accumule et se précipite vers le cœur et le diaphragme engendrant ainsi des états pathologiques considérés comme dangereux. » (Mihelakis, 2017 : 28) Ainsi, à l'époque d'Hippocrate, une jeune fille n'ayant pas encore ses règles est perçue comme étant en proie à de multiples potentielles affections morbides, occasionnées, croit-on, par l'emprisonnement du sang à l'intérieur du corps. Sans égard pour « la maturité psychique ou [le] consentement » de la jeune fille (Mihelakis, 2017 : 31), le père de la médecine recommande alors la défloration, idéalement pratiquée à l'intérieur du cadre conjugal, laquelle permettrait l'écoulement du sang.

dans une maison où plus personne n'en avait » (ST : 156), comme elle le souligne, mais aussi, d'autre part, à l'ambiguïté ressentie du fait que la réaction du corps ne soit pas celle qui est attendue, celle qui est normalisée par les schémas dominants.

Combiné à l'absence d'un discours légitime sur le désir féminin, le scénario de la première fois contribue à véhiculer un modèle de sexualité phallocentrée et hétéronormative non dénué d'une certaine violence. Cette conception consacre le rapport pénétratif comme « l'acte ultime, de plus haut degré, une forme d'aboutissement des autres pratiques » (Lagrange et Lhomond, 1997 : 24), oblitérant tout le reste, occultant la véritable diversité des échanges sexuels et de la variété des scénarios possibles. Pour Solange, dans *Clèves*, la relation sexuelle se résume à la pénétration : « Anatomiquement il y a quelque chose de logique, elle le conçoit, sa raison ne s'y oppose pas, quand elle réfléchit ça donne ça : les hommes ont un bout qui dépasse, les filles ont un trou. L'un dans l'autre, ça doit rentrer. » (C : 64) Parallèlement, ce scénario fortement circonscrit discrédite la sexualité lesbienne, comme si c'était là le lieu d'un manque. Or s'il existe bien un manque, celui-ci se situe sur le plan des représentations culturelles, qui font fi des sexualités non-hétérosexuelles. Dans *La vie heureuse* de Nina Bouraoui, l'importance accordée à la sexualité hétéronormative – son omniprésence dans la culture – crée une sorte de vide symbolique autour de ce que Marie, la narratrice, ressent pour Diane, une fille de sa classe : « C'est impossible d'aimer une fille. Ça n'existe pas. » (VH : 115) Si son désir est bien réel, la jeune fille ne sait comment l'exprimer, alors que tout lui indique que l'amour et le sexe sont des choses qui se vivent entre filles et garçons :

[...] bravo, c'est beau l'amour, une fille, un garçon, s'embrasser dans la rue, au bord du lac, sur le quai de la gare, [...] c'est magnifique d'être libre, de ne pas avoir peur, de ne pas mentir. Moi c'est la guerre. J'invente, j'ai de l'imagination. Cacher, ne pas se plaindre. Je ne pourrai jamais dire qu'une fille me brise le cœur. [...] Je ne trouve pas ma place. (VH : 122)

Le patron canonique de la première fois, avec ce qu'il comporte de risques envers l'intégrité physique et psychique des filles, fait partie intégrante du dispositif de la contrainte régissant les

expériences de ces dernières. Et sur le plan symbolique, le motif de la contrainte culmine dans les scripts de la violence sexuelle, portés par la culture du viol.

LES SCRIPTS DE LA VIOLENCE SEXUELLE

Loin d'être le fruit d'une soi-disant pulsion masculine irrépressible, la violence sexuelle se trouve plutôt encryptée dans les schèmes dont nous disposons pour penser (et agir) la sexualité. Le contexte culturel du patriarcat fournit ainsi un cadre structurel, posé comme légitime, à l'intérieur duquel la portée du crime est amoindrie (Brownmiller, 1975 ; Guillaumin, 1978a). Cet arrangement des rôles sexués donne lieu à ce que nous reconnaissons aujourd'hui comme une culture du viol, qui participe de l'élaboration d'un modèle de masculinité toute-puissante, et, de manière concomitante, d'un féminin caractérisé par sa vulnérabilité.

La culture du viol

De tous les moyens déployés afin de restreindre l'accès des filles à leurs pleines potentialités sexuelles et désirantes, le viol (ou la menace de viol) est certainement le plus puissant. À plus forte raison qu'il participe d'une culture qui en minimise la portée, voire, dans certains cas, le justifie – déchargeant le poids de la culpabilité sur la victime, tout en en délestant l'agresseur¹⁵¹. À la fois produit et instrument de l'appropriation – corporelle et psychique – des filles et des femmes (Guillaumin, 1978a), la culture du viol, par son caractère endémique, détient le pouvoir de « maint[enir] toutes les femmes en état de peur » (Brownmiller, [1975] 1976 : 23) – ce qui trahit, par ailleurs, son hégémonie. Autrement dit, la violence sexuelle ne requiert pas d'être concrètement perpétrée pour que l'appréhension, l'inquiétude, bref, la peur du viol naissent et perdurent dans

¹⁵¹ Certains procès récents dont celui, fortement médiatisé, de Jian Ghomeshi, trahissent le poids de cette culture, laquelle ne semble acquérir de visibilité que lorsque fusent des accusations de viols. L'impasse législative à laquelle mènent de tels procès dévoilent au passage le caractère résolument patriarcal du domaine du droit.

l'imaginaire des femmes¹⁵² (Lieber, 2008). Voilà, somme toute, le propre de cette culture particulière, au sein de laquelle l'acte hautement répréhensible du viol revêt les attraits du banal, du familial.

Nous nous pencherons ici sur les représentations littéraires de la culture du viol, plus spécifiquement sur ce qui lui permet de se perpétuer, et que les textes à l'étude dénoncent : soit, d'un côté, l'« empuissantisation » des personnages masculins, lesquels ont recours à la violence pour asseoir leur autorité et maintenir leur supériorité et, de l'autre, le travail d'« impuissantisation » des filles, qui fonctionne notamment grâce à l'inculcation de la peur, qui conforte la condition vulnérable qui leur est assignée par le biais de l'attribution de genre, comme nous l'avons vu précédemment.

La domination masculine : la violence autorisée des hommes

Nombreuses sont les manifestations de la violence masculine dans *D'acier*, dont l'histoire prend place dans l'Italie de Berlusconi¹⁵³, au cœur de la ville industrielle de Piombino. Lorsque Francesca se retrouve chez le médecin après s'être « emparée d'un couteau de cuisine » pour se « tranch[er] le poignet sous [les] yeux [de son père] » (D : 58) – le déroulement du récit laissant deviner que cet acte de désespoir a partie liée avec les violences physiques et psychologiques quotidiennes que subissent Francesca et sa mère, Rosa, dans l'appartement familial –, il est suggéré, par le biais du recentrement de la focalisation sur le médecin, qu'elle n'est qu'une parmi tant d'autres « gamine[s] avec des bleus qui [viennent] dans son cabinet. » (D : 59) La ville, voire le pays entier est gouverné par la loi des hommes, laquelle s'appuie sur l'appropriation des femmes : théâtre du trafic de

¹⁵² Comme l'écrivait Paola Tabet : « La peur de la violence, la menace de la violence conditionnent les femmes très au-delà de celles qui l'ont directement subie. » (2010 : 116)

¹⁵³ Pour une idée de la représentation du corps des femmes à travers les médias à la même époque, voir, à cet effet, le documentaire *Il corpo delle donne* de la réalisatrice italienne Lorella Zanardo (2009).

mineures venues d'Europe de l'Est (D : 55-57 ; 140-141), Piombino est également un endroit redoutable où « les femmes se font tuer par leurs maris [sans] que personne ne di[se] rien. » (D : 200)¹⁵⁴

Dans *La fille*, la culture du viol qui imprègne la ville de Reno, au Nevada, où habite Rory Dawn Hendrix, se trouve d'abord métaphorisée par la violence de l'exploitation touristique à l'origine de son histoire, de même qu'elle est amplifiée par l'usage que fait la narratrice de l'impératif, qui renvoie à un mode d'emploi : « Glissez-vous à pas de loup derrière Tahoe et bâillonnez-la d'une main. Étouffez-la lentement jusqu'à ce qu'elle cesse de résister aux promoteurs qui lui tripotent le territoire. Ça, c'est Reno. » (F : 33) L'allusion au passé de la ville, marqué par l'invasion du territoire par des hommes puissants, contribue à camper l'atmosphère inquiétante qui règne toujours sur la Calle¹⁵⁵, issue, notamment, de l'omniprésence de la violence masculine : « [...] les hommes de la Calle chassent et piègent tout ce qui passe, depuis les oiseaux jusqu'aux enjoleurs égarés en passant par les petites filles, à l'aide de lance-pierres, de fusils de chasse ou du bruissement des papiers de bonbon. » (F : 21) Ce sont les mêmes qui, s'appropriant l'entièreté du territoire, font irruption sur le seuil des caravanes, entrent où ils veulent sans attendre l'autorisation¹⁵⁶. Mais la violence, dans *La fille*, ne se restreint pas aux étrangers qui arpentent les rues de la ville comme autant de figures de prédateurs ; elle s'enracine également dans l'intimité même de la famille Hendrix, et s'exprime de manière explicite via le personnage du grand-père :

Grand-père avait un fusil et c'est ça qui a détruit l'ouïe de maman. Grand-père était un homme colérique et il aimait glorifier sa colère. Rien ne lui plaisait plus que mettre maman et ses sœurs sur leur trente-et-un, les aligner tout près de lui

¹⁵⁴ La situation des femmes « non-appropriées » par le mariage n'est guère plus enviable. Ainsi s'adresse Rosa, la mère de Francesca, à Sandra, la mère d'Anna, qui lui conseille de quitter son mari : « Dans mon pays [l'Italie], Sandra, une femme seule, ça finit toujours mal » (D : 285).

¹⁵⁵ La Calle est un *trailer park* à l'intérieur de la ville de Reno, où réside Rory Dawn avec sa mère.

¹⁵⁶ Ainsi s'exprime la narratrice à propos des hommes qui surgissent sur le pas de sa porte à toute heure du jour : « La Calle n'est pas une artère principale. La chaussée est pavée d'oncles. Smokey, Barney, La Flicaille, Poulet, des oncles à insignes, à ceinturons, disent "Salut poulette, cocotte, chouchou, ta maman est là?", la main déjà de l'autre côté de la moustiquaire déchirée, le doigt sur le loquet. » (F : 101)

et faire feu, avec les détonations qui résonnaient au-dessus de leurs têtes aussi douloureusement que s'il leur avait vidé son chargeur droit dans le corps. (F : 97)

Dans cette lutte perpétuelle entre les sexes, qui en est également une de survie, les dés sont pipés : dans la vie comme dans les jeux de cartes qui occupent la population locale – et dont la portée symbolique est manifeste¹⁵⁷ – il est dangereux, pour une femme, de gagner. « “À faire des réussites on joue contre le diable”, disent les grand-mères de la Calle » (F : 101). Désarmés, impuissants, les personnages féminins remettent ainsi leur sort entre les mains d'une volonté extérieure, qu'elles espèrent salvatrice, « demand[ant] grâce entre leurs dents serrées » (F : 102).

La violence patriarcale, dans *L'île de la Merci*, s'inscrit à même les lieux où se déroule le récit, soit entre la prison de Bordeaux, pénitencier où séjournent des détenus ayant, selon les dires d'Hélène, protagoniste du roman, « fracassé la tête de quelqu'un sur un mur » ou encore étant « entrés par effraction dans une maison, et [ayant] battu la personne qui dormait sur le divan » (IM : 118) et l'île de la Merci, où a été découvert le cadavre d'une jeune fille violée et assassinée, du nom de Marie-Pierre Sauvé¹⁵⁸. La médiatisation de ce crime sexiste, qui se retrouve à la une des journaux, participe de la diffusion des scénarios de violence, qui s'immiscent dans les moindres interstices du texte. Si, à la suite de cette macabre découverte, l'île n'est plus, aux yeux des résidents, « qu'un théâtre ouvert aux rêves et à la cruauté » (IM : 67), la monstruosité de l'acte affecte d'autant plus Hélène, qui s'identifie fortement à la victime (sous l'influence, notamment, de sa mère et des policiers du quartier, qui lui martèlent qu'elle est une victime potentielle). Aussi

¹⁵⁷ Dans une partie opposant « les grand-mères de la Calle » et « les oncles », « [r]ois de cœur et valets de carreau borgnes s'affrontent sur le tapis vert » (F : 101-102) – la figure du roi renvoyant à l'autorité détenue par les hommes, et celle du valet borgne, aux femmes violentées mises à leur service.

¹⁵⁸ Nicole Côté suggère que « le nom même de la victime, Marie-Pier Sauvé, semble la présenter comme un double négatif d'Hélène », en ce qu'il suppose « la renégociation des frontières des genres », figurée par la présence du féminin et du masculin dans son prénom, reliés par un trait d'union – renégociation que souhaite opérer Hélène –, tout en soulignant l'impossibilité de celle-ci (le patronyme « Sauvé » est, à cet égard, d'une « ironie mordante », la jeune Marie-Pier n'ayant pas été « sauvée », mais bien sacrifiée). (Côté, 2006 : 56)

se demande-t-elle, jusqu'à l'obsession, « combien de viols, et pourquoi pas de meurtres, ont pu se produire » (IM : 67) à cet endroit situé à proximité de la maison familiale, où a été retrouvé le corps de Marie-Pierre Sauvé, qui habitait un quartier voisin. Suffisamment, semble-t-il, pour qu'Hélène soit en mesure de se fabriquer un cahier renfermant les photos de jeunes filles de son âge, disparues ou assassinées; suffisamment, aussi, pour la convaincre qu'elle « cour[t] un danger » (IM : 101) chaque fois qu'elle sort de chez elle.

Cyrille, narratrice du roman *Tu me trouves comment ?* de Nathalie Kuperman, se trouve également confrontée aux scripts engendrés par la culture du viol, qui octroie aux hommes le pouvoir et la légitimité de passer outre le non-consentement des femmes, usant de violence pour arriver à leurs fins. De retour chez elle après l' cole, Cyrille surprend sa mère avec un homme travaillant visiblement comme escorte. Alors qu'elle se tient sur le pas de la porte, elle entend ce dernier «  lever la voix » et s'adresser à sa mère en ces mots : « “Ne joue pas ce petit jeu avec moi! Tu ne m'as pas demandé de venir pour jouer à la d nette.   quarante balais, c'est fini, la d nette!” » (TMTC : 67) Témoin de l'altercation, la jeune fille reçoit, de la bouche du « colosse » (TMTC : 68) qui réprimande brutalement sa mère, cette idée qu'une femme ne peut « se refuser » à un homme, à plus forte raison lorsqu'elle a elle-même lancé l'invitation de départ. Devinant la « honte » (TMTC : 69) qui afflige sa mère à la suite du départ de l'homme, Cyrille semble comprendre que, devant l'autorité masculine, le (non-)consentement des femmes n'a que peu de valeur.

Dans l'ensemble du corpus, les femmes qui désobéissent aux ordres sont la cible d'injures et menacées de coups, lorsque ce n'est pas, à proprement parler, de mort. Ainsi de la mère de Catherine, dans *La déesse des mouches à feu*, qui, après une violente dispute avec son mari, entend celui-ci lui crier « de prendre sa fille pis ses guenilles pis de crisser son camp. [Faute de quoi] il lui tirerait une balle dans tête. » (DMF : 22) La violence déployée par le père pour contrôler les femmes de la maison trouve des échos dans le quotidien de Catherine, particulièrement au sein de son

groupe de pairs, où les filles sont perçues comme des possessions que les garçons de leur âge peuvent s'échanger, ou plutôt, se « voler ». À l'école où étudie Catherine, les élèves se divisent en deux clans distincts : les « skateux » et les « pouilleux ». Selon une logique primitive, lorsqu'une fille, d'abord appropriée par l'une des bandes en fonction de sa relation privilégiée avec un des garçons, tourne le dos à la fois à son petit copain et, conséquemment, à son clan, et qu'elle intègre le clan opposé, nouant une nouvelle relation avec un autre garçon, une « bataille » semble inévitable : « Ça été la plus grosse bataille de skateux contre pouilleux de tous les temps. Ça a commencé à cause qu'un des skateux avait volé la blonde d'un gars de Shipshaw. » (DMF : 28)

Outre l'entière évacuation de la subjectivité désirante de « la blonde » en question – le discours narratif précise qu'elle n'a pas choisi un autre garçon ; elle a été « volée » – ce passage laisse entendre qu'en de telles circonstances, les filles ne sont jamais libres de leurs fréquentations¹⁵⁹. Aussi sont-elles en tout temps susceptibles d'être tenues responsables du désordre social, pourtant issu de la domination masculine.

L'apprentissage de la peur : la « vulnérabilisation » des filles

Sous prétexte de veiller à la sécurité des filles, les multiples instances représentatives de l'autorité, qu'elle soit institutionnelle, parentale ou culturelle, brandissent le risque du viol pour mieux contraindre celles-ci à la sphère privée. La peur ainsi engendrée, semée dans l'esprit des personnages féminins, fonctionne dès lors comme un dispositif de contrôle intériorisé.

L'apprentissage de la peur entraîne plusieurs conséquences, dont celle de restreindre la mobilité

¹⁵⁹ Le chapitre « Pratique du pouvoir et idée de Nature. (I) L'appropriation des femmes » de Colette Guillaumin, tiré de l'ouvrage *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature* (1978), offre un point de vue éclairant sur la conceptualisation et l'utilisation des filles et des femmes comme objets d'échange dans les sociétés patriarcales. Les réflexions que proposent Guillaumin dans ce chapitre effectuent, à cet égard, une lecture critique des travaux de divers anthropologues, dont Lévi-Strauss, pour lesquels l'appropriation des filles et des femmes (expression proposée par la sociologue) était réservée à certaines sociétés anciennes ou éloignées de l'Occident (Guillaumin, 1978a : 7). Guillaumin montre qu'à l'inverse, ces pratiques, qui sont aux fondements de nos sociétés occidentales, se perpétuent et se renouvellent à travers divers rites institutionnalisés, dont le mariage traditionnel constitue l'emblème.

spatiale des protagonistes; l'aire de jeu s'en trouve considérablement réduite, ce qui n'est pas sans incidence sur le déploiement de leur imaginaire érotique, de même que sur les conditions entourant leurs premières expérimentations sexuelles.

Le roman *Tracey en mille morceaux* met au jour de manière tangible ce processus de vulnérabilisation des filles instauré par les figures en position d'autorité que sont les parents, lesquels misent sur la peur – une peur intime, sexuée – pour mieux contrôler les sorties de leur fille hors de la résidence familiale :

Ils me laissaient pas sortir de la maison.
Pas les soirs de semaine. Ni aucun autre soir. JAMAIS. POINT.
- Mon Dieu, mon Dieu, mon Dieu, criait ma mère.
- Violée. Assassinée. C'est ça que tu veux? hurlait mon père. (TMM : 41)¹⁶⁰

La Solange de *Clèves* est la cible d'avertissements similaires, proférés, cette fois, par Monsieur Bihotz, un voisin qui en a périodiquement la charge. Lorsqu'elle exprime le souhait de se rendre à une kermesse avec ses amis, celui-ci prend le parti de l'effrayer afin qu'elle renonce à sortir : « Tu sais ce qui arrive aux filles qui vont à la kermesse toutes seules avec une robe à chiens rouges à dix heures du soir ? » (C : 34) Question rhétorique, laissée volontairement sans réponse, dont l'objectif est sans conteste de stimuler l'imaginaire de Solange de la façon la plus perverse, lui laissant le soin d'envisager le pire. Ce « pire » qui pourrait lui arriver ne lui est raconté que plus tard : « [Monsieur Bihotz] lui promet qu'un jour on la retrouvera égorgée dans le maïs. Et qu'est-ce qu'il leur dira, à ses parents ? Son petit corps vivant. Le tee-shirt lacéré, paillettes répandues, les

¹⁶⁰ Il faut cependant mentionner la résistance dont le personnage de Tracey fait montre en regard des ordres donnés par ses parents. À son père, qui lui demande si c'est bien ce qu'elle veut, se faire violer, elle répond : « Oui. [...] Oui au viol. Oui au meurtre » (TMM : 41), ce qui n'est pas sans rappeler les propos de la féministe américaine Camille Paglia, repris par Virginie Despentes dans *King Kong Théorie*. Au confinement domestique, Paglia oppose la liberté des filles de prendre un risque : celui « d'être violées » (2006 : 43). Il est ainsi possible de voir, dans l'œuvre de Medved, la même entreprise de dédramatisation du viol – ou plutôt, de la peur irrépressible d'en être victime – à travers la révolte du personnage féminin (bien que celle-ci se limite au plan discursif – Tracey se retrouve par la suite privée de sorties pour avoir contesté l'autorité de son père).

traces de la lutte, et sa jupe de pute remontée jusqu'au ventre. Ses cinquante kilos extrêmement précieux. » (C : 128)¹⁶¹

Aïcha, narratrice de *Et au pire on se mariera* de Sophie Bienvenu, est à son tour mise en garde par sa mère¹⁶², qui lui intime de ne pas sortir dans les rues du quartier une fois la noirceur tombée : « Ma mère, elle dit : “Aïcha, je suis sérieuse, je ne veux pas te savoir dehors dans la rue quand il fait nuit.” » (EAP : 63) Ces avertissements répétés colonisent l'imaginaire d'Aïcha, qui redoute d'être violée dès lors qu'un inconnu s'approche d'elle dans un endroit public¹⁶³ (EAP : 28).

La mère de Catherine, dans *La déesse des mouches à feu*, s'y prend de la même manière pour apeurer sa fille, et la dissuader, ce faisant, d'explorer sa sexualité : « Elle me disait que même les gars qui ont l'air ben corrects peuvent être des violeurs cachés. » (DMF : 59) Cette éventualité soulevée par la mère se trouve par ailleurs appuyée par certaines rumeurs colportées par d'autres parents, de même que par la police, rumeurs qui concernent les « campes » dans le bois que fréquentent Catherine et ses amis, voulant que « des petites filles [...] s'[y] [soient] fait violer par plein de gars le même soir. » (DMF : 67) Ainsi, alors qu'elle désire, plus que tout, se rendre à cet

¹⁶¹ Il lui laisse également entendre, lorsqu'il la voit se balader seule à vélo le soir, qu'elle pourrait se faire « kidnapper par un dingue », tout juste après l'avoir « soulev[ée] par un bras » et « jet[ée] à l'avant » de sa voiture, comme « un petit paquet pliable et compactable » (C : 126).

¹⁶² Il est intéressant de noter la présence, dans notre corpus, de personnages de mères dont le discours reconduit la division hiérarchique entre les sexes en perpétuant certains stéréotypes de genre. Si, à première vue, ces figures maternelles semblent posées là pour refléter, confirmer l'autorité patriarcale, elles peuvent également être envisagées comme des gardiennes – paradoxales, certes – de la sécurité de leurs filles. Ayant elles-mêmes été élevées dans un monde d'hommes, elles semblent vouloir offrir à leurs filles les outils leur permettant de survivre dans un univers gouverné par la loi patriarcale. Ainsi, soumettre leurs filles à la féminité la plus traditionnelle représente, le plus souvent, un recours employé par les mères désirant protéger leurs descendantes de la violence masculine. Comme le souligne Adrienne Rich dans son ouvrage *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, « [p]révenir une fillette ou une adolescente des sortes de traitement auxquels elle sera en butte parce qu'elle est une femme, cela est aussi nécessaire que d'expliquer à une enfant non blanche les réactions que suscitera la couleur de sa peau. » ([1976] 1980 : 246) Si les avertissements sont nécessaires, certes, ils ne sont pas, dans les romans, accompagnés d'explications sur le rôle actif que peuvent jouer les filles dans cet univers gouverné par la loi des hommes. Plutôt que de permettre à ces dernières de comprendre les rapports de pouvoir qui jouent en leur défaveur et de les conduire, ce faisant, à renégocier leur puissance d'agir, ces avertissements ne font qu'attiser la peur et paralyser les filles devant ce qui, dès lors, apparaît inévitable : devoir courir le risque du viol.

¹⁶³ Lorsque cette situation précise se présente, le premier réflexe d'Aïcha est de « rest[er] assise sur [s]on canard » car, selon celle-ci, « [...] tu peux pas violer une fille qui est assise, faut bien que ça rentre quelque part. » (EAP : 28)

endroit particulier, qui semble être, dans le roman, le lieu propice au flirt et aux découvertes de tous genres, Catherine est terrifiée à l'idée d'emprunter, de soir, le sentier qui mène au « campe » où se retrouvent les jeunes de son âge. Apeurées par les scénarios violents qui leur ont été présentés, Catherine et son amie Marie-Ève « exig[ent] qu'un gars vienne [les] chercher à l'entrée de la trail. » (DMF : 68) Cela témoigne par ailleurs du statut paradoxal conféré aux garçons dans l'imaginaire des filles, entre violeur potentiel et prince charmant venu pour les sauver. Cette polarisation des figures masculines renforce l'image de l'agresseur inconnu, sans visage, qui se camoufle dans le bois, prêt à attaquer les filles qui se risquent hors des chemins tracés pour elles, tel le méchant loup des contes de fées – tout en minimisant leur méfiance envers ceux qui représentent de réels dangers : dans *La déesse des mouches à feu*, nul violeur ne surgit de la pénombre pour s'en prendre aux jeunes filles ; celui qui use de son pouvoir sur Catherine est plutôt un garçon du groupe qui, un soir, décide de se masturber en la « fixant », jusqu'à ce qu'elle se « revir[e] de bord pis [fasse] la morte » (DMF : 74).

Ce sont les mêmes schèmes, qui rappellent sans cesse aux filles qu'elles sont des cibles – et donc, que c'est d'abord à *elles* d'être prudentes – qui sont reconduits dans *Tigre, tigre !*, notamment à travers le discours attribué au père de Margaux :

Papa [...] m'avait prise à part dans la cuisine pour me demander si je savais ce qu'était le viol. J'avais dit oui. J'avais appris le mot à l'école, quand des filles m'avaient fait passer un mot disant qu'elles avaient engagé un homme pour me violer. Papa me dit que maintenant que je me développais, je devenais une cible. Je devais faire attention. (TT : 154-155)

Poursuivant sur sa lancée, il pousse à son extrême cette rhétorique pernicieuse qui rejette la faute sur les victimes, sous-entendant qu'elles l'ont bien cherché, en faisant appel à la question de l'honneur, affirmant qu'il vaut mieux, pour une fille, mourir qu'être violée : « Sous les néons fluorescents de la cuisine, il me souleva le menton, me regarda dans les yeux, et me dit : “Tu sais, si jamais un sauvage t'attrape, et te donne le choix entre être violée ou tuée, tu dois choisir la mort.

C'est le seul moyen de sauver ton honneur. » (TT : 155) Le père de Margaux inculque ainsi à cette dernière l'idée que sa plus grande valeur réside dans sa soi-disant pureté et qu'il lui faut, en tout temps, prendre garde à ne pas provoquer le désir des hommes. Ce mythe de la provocation féminine – lequel a pour corollaire la croyance en une pulsion masculine irrépressible – se trouve par la suite transposé au sein de sa relation avec Peter, cet homme de cinquante et un ans que la jeune Margaux rencontre alors qu'elle en a sept, et qui, à force de manipulations diverses, l'enferme dans une relation abusive durant quinze ans. Afin de se disculper du crime qui lui a été reproché plusieurs années auparavant, soit celui d'avoir abusé de ses propres filles, Peter accuse à son tour celles-ci d'avoir réveillé ses « démons ». S'adressant à Margaux, il lui « expliqu[e] que les démons sont attirés par les portes qui leur sont ouvertes comme une invitation. » (TT : 274)

Pour Martine Delvaux, « les *filles* demeurent dans un état de non-propriété, de désappartenance perpétuelle » (2013 : 18, souligné dans le texte), entre le nom du père et celui de l'époux. Si les jeunes filles de notre corpus s'avèrent encore, pour la plupart, marquées de leur appartenance au père en raison de leur âge, leur sortie hors du domicile familial vers l'espace public de la rue semble leur conférer temporairement ce statut d'indépendance revendiqué par les *filles* telles que pensées par Delvaux. Or si cet état de non-propriété peut être un indice de leur liberté, il est, de la même façon, ce qui, paradoxalement, met les filles en danger – ou, du moins, ce qui leur fait *croire* qu'elles sont en danger. Comme le souligne la narratrice de *La fille*, « [...] aucune femme n'est à l'abri sauf les épouses et encore seulement si le mari est dans les parages. Toutes les autres sont des cibles légitimes. » (F : 80) Dans *La fille*, les femmes non appropriées sont des cibles ; mais de qui ? de quoi ? Aux yeux de Rory Dawn, de « [c]ette chose sombre qui aime les jambes nues et les maillots de bain » (F : 96) – prédateur sans nom, aux traits incertains, dont l'aspect diffus lui confère une aura d'autant plus effrayante, puisqu'en étant indéterminé, il est susceptible de prendre tous les visages rencontrés.

« La vie est un danger constant », répète sans relâche la mère d'Hélène, personnage féminin central de *L'île de la Merci* (IM : 28). Elle l'est particulièrement pour les filles de l'âge d'Hélène, surtout depuis la découverte du corps « mutilé » (IM : 59), « dépec[é] » (IM : 81) de Marie-Pierre Sauvé. L'extérieur de la maison familiale représente désormais cet endroit menaçant où les filles deviennent des proies, ce que Viviane, la mère, se fait un devoir de rappeler à Hélène : « N'importe quoi peut arriver à l'improviste. N'importe qui peut, un jour ou l'autre, s'approcher de trop près, se pencher, sentir le désir. Même s'il n'existe pas. Même s'il n'a jamais existé. Et n'importe qui peut renifler la peur. » (IM : 56) Du même coup, une série de conduites préventives lui sont prescrites : « Sa mère dit : “Regarde toujours derrière toi.” Le policier dit : “Ne marche pas seule le soir, n'allume pas d'incendie.” Le journal dit : “La vie est monstrueuse derrière, devant et autour de toi.” » (IM : 59) Dans les romans contemporains des femmes, les personnages féminins avancent dans les espaces publics avec l'impression d'être encerclées, cernées de toutes parts. « Dans quel état de guerre vivons-nous ? », demandait Annie Cohen (1976)¹⁶⁴. Un état où les hommes vont librement, semble-t-il, tandis que les filles doivent recourir à d'innombrables stratégies pour se protéger¹⁶⁵. Dans *La vie heureuse*, la narratrice, Marie, et sa copine, s'arment d'un couteau pour se rendre à pied à la boîte de nuit où elles passeront la soirée – « On ne sait jamais » (VH : 62), souligne la narratrice. Et lorsqu'elles décident de faire de l'auto-stop pour aller vers Saint-Malo, où elles retrouvent des ami·e·s pour faire la fête, elles se répètent, comme une litanie, les précautions qu'elles doivent prendre pour assurer leur sécurité : « Toujours une main

¹⁶⁴ « Dans quel état de guerre vivons-nous pour frôler les murs, baisser la tête, subir à longueur de vie la peur de rentrer, de sortir, de marcher, de flâner ? Dans quel état de guerre vivons-nous pour nous barricader à tous les âges derrière trois verrous et un judas ? Dans quel état de guerre vivons-nous pour voir derrière tout homme le violeur en puissance ? » (Cohen, 1976, citée dans Fargier, 1976)

¹⁶⁵ Pour une approche empirique des stratégies de protection mises en œuvre par les femmes dans les espaces publics, voir notamment *Genre, violences et espaces publics. La vulnérabilité des femmes en question* de Marylène Lieber (2008) et *Le viol* de Marie-Odile Fargier (1976).

sur la portière, au cas où. Ne jamais monter dans un camion. Ne jamais monter s'ils sont plusieurs. Ne jamais monter s'il porte un pantalon de jogging et des lunettes fumées. » (VH : 95)

Le chemin réel, physique, représenté, dans les œuvres de femmes, soit par une rue, un sentier ou une route, qui mène les filles vers les rencontres, la fête, le plaisir, le flirt, et, par extension, vers de potentielles expériences sexuelles, apparaît parsemé de dangers : étrangers mal intentionnés, kidnappeurs, violeurs, meurtriers – rien n'échappe au discours de la peur qui est relayé dans les récits au féminin, et qui assigne les personnages féminins à la sphère privée et à l'immobilité. D'un point de vue symbolique, les écrivaines semblent suggérer que le trajet des jeunes filles vers l'autonomie sexuelle est une longue route sur laquelle elles s'engagent à marcher vers leur désir, tout en étant pétrifiées de peur. Et lorsqu'elles arrivent enfin, c'est sur le territoire de l'autre qu'elles se trouvent (Medea et Thompson, 1975), là où le sort des filles apparaît toujours incertain.

Sous la loi du père

À la lecture du corpus, force est de constater que tous les personnages féminins évoluent dans un univers gouverné par la loi du père ou de son représentant – que ce soit un grand frère, un proche de la famille ou encore Dieu le Père. Leur condition de « fille » et, plus précisément, de « jeune fille » situe les protagonistes dans une logique d'appropriation : « La fille est celle de quelqu'un », rappelle Claude Renoton-Lépine (2012 : 72). Et dans une société patrilinéaire hétéronormative, elle est, avant tout, la fille d'un père (Boisclair, 2000). Or, dans les œuvres qui nous occupent, cet état de fait pourrait être banal, si ce n'est que l'ensemble des pères sont représentés comme étant autoritaires, impulsifs, violents¹⁶⁶. Mettant en œuvre des violences tant physiques que symboliques,

¹⁶⁶ Comme le souligne Lori Saint-Martin, « [s]i le père autoritaire semble appelé à se raréfier dans la vie réelle (ou du moins à perdre l'approbation tacite de la société désormais soucieuse des droits des enfants), en revanche il est bien

ils se font les gardiens d'une loi arbitraire, destinée à fabriquer des sujets féminins vulnérables, serviles.

La voix de l'autorité

Le discours exprimé par les pères du corpus sert, le plus souvent, à renforcer le pouvoir qu'ils détiennent déjà sur leur fille, conféré d'emblée par les lois de la filiation en contexte patriarcal. Qu'il soit préventif – destiné à informer les filles des conséquences qui les attendent si elles désobéissent – ou encore réactif – traduisant, par le langage, la résistance souvent violente qui accompagnent l'insubordination des filles –, le discours des pères trahit invariablement la présomption voulant qu'ils soient propriétaires du corps de « leurs » filles. C'est bien ce que trahit la réaction d'Arturo, le père d'Anna dans *D'acier*, lorsqu'il s'aperçoit que cette dernière s'est maquillée pour sortir « faire un tour » (D : 86), et qu'il réprimande violemment à la fois Anna et Sandra, son épouse, qu'il tient responsable du fait qu'à ses yeux, « sa » fille a désormais « l'air d'une pute » (D : 86) : « “C'est quoi ? Tu t'y mets déjà ? Tu te promènes maquillée ?” Il jeta violemment sa serviette sur la table et se tourna tout rouge vers sa femme. “Sandra ! tonna-t-il. Tu la laisses sortir comme ça ?” » (D : 86) De l'accusation, il passe ensuite aux menaces, et à la démonstration de force : « “Anna ! éructa-t-il. File te laver la figure. Et gare à toi, gare à toi, si je te reprends à te peinturlurer !” Il attrapa le sel à l'aveuglette, fou de rage, et le lança contre le mur. “Je te jure que tu sortiras plus jamais !” » (D : 87) – laissant entrevoir par là ce qui attend la jeune fille si elle ne se plie pas à ses ordres. Dans la famille d'Anna, ce rôle du père « protecteur », chargé de garantir les bonnes mœurs des filles, est parfois repris par le grand frère, Alessio : « Il pensait à

vivant en littérature. » (2010a : 89) Les œuvres de notre corpus, en présentant plusieurs « pères tyranniques » (2010a : 89), illustrent bien cela. Qui plus est, l'autorité des pères apparaît démultipliée dans le cadre de la relation père-fille, qui rassemble les deux sujets aux postures « les plus asymétriques » au sein de l'institution familiale (2010a : 66).

sa sœur, Anna. Elles exagéraient, avec sa copine Francesca : le rouge à lèvres, les maillots de bain transparents, les après-midi en douce avec des types... Il faudrait les surveiller, ou plutôt, les freiner. » (D : 28) Le père de Francesca est, quant à lui, « [p]ersuadé qu'il n'exist[e] aucune loi en dehors de la sienne » (D : 274), confinant, de ce fait, la jeune fille dans un espace quasi totalitaire d'où il lui est même impossible de rêver à un meilleur sort : « Elle était incapable de rêver, elle n'en avait pas la force. D'ailleurs, elle ne désirait qu'une chose : la mort de son père. La mort de tous ces vieux dégueulasses, qui sentaient mauvais et voulaient une femme pour leur laver le cul, une petite Ukrainienne arrachée à son foyer. » (D : 57) Poser des limites aux filles, les restreindre et, par-dessus tout, veiller à ce qu'elles demeurent « pures », innocentes, en réprimant le seul pouvoir dont elles semblent disposer, soit celui de la séduction : voilà le rôle que s'arrogent les figures toutes-puissantes que sont les pères chez Silvia Avallone.

Le contrôle exercé par les personnages de pères sur la sexualité des jeunes filles passe avant tout par un contrôle strict du corps. Le corps des protagonistes féminins est tour à tour mesuré, palpé, surveillé, corrigé¹⁶⁷ ; dans le discours des pères, tout indique sa défaillance, le dispositif énonciatif pointant simultanément les manipulations dont le corps féminin fait l'objet. Sont ainsi données à voir les multiples manières dont il est façonné, modelé selon les normes de la féminité. En parallèle, les corps jugés défectueux sont montrés du doigt. Dans *Tracey en mille morceaux*, le père de Tracey attire l'attention de cette dernière sur son propre développement corporel, qu'il estime problématique : « - Tu te développes lentement, a un jour dit mon père pendant le souper, en pointant vers moi le couteau avec lequel il coupait sa viande. » (TMM : 31) Le père de Margaux,

¹⁶⁷ Voir, dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, le corps est littéralement *marqué* de l'appropriation : le père de Kimberley a lui-même tatoué le crâne de tous ses enfants alors qu'ils n'étaient pas en âge de consentir, ce qui lui attire les foudres de la narratrice : « [...] c'est mon père le coupable, [...] c'est mon père qui s'est permis sur chacun de ses enfants cet acte répréhensible et tellement dans sa manière, tellement dans leur manière à tous, cette façon de considérer que nous sommes à eux [...] » (ST : 141)

dans *Tigre, tigre !*, va, de son côté, jusqu'à réglementer l'alimentation de la jeune fille pour s'assurer de la conformité de son corps aux idéaux véhiculés par le genre :

La viande, il faut y aller doucement pour les filles, sinon les hormones des vaches leur entrent dans le corps. Des haricots noirs et du riz, des fruits, des spaghetti : c'est le mieux. Une enfant trop maigre, ça ne va pas, parce que les gens vont croire que tu l'affames. Mais une petite fille qui a l'air plus âgée que son âge, ça ne va pas non plus. Alors pas trop de steak ou de porc, pour les filles. Du poisson – OK. Les garçons, par contre, il faut qu'ils soient costauds. (TT : 23)

Dans ces deux romans, le regard paternel porté sur le corps des jeunes filles fait bien la preuve que la féminité, telle qu'élaborée par les représentations canoniques, ne doit rien à une prétendue « naturalité ». Relayant la perspective masculine normative, les écrivaines mettent en scène des corps soi-disant inadéquats, ou alors faisant l'objet d'un formatage, à travers des restrictions alimentaires – exposant, par le fait même, l'aspect irrémédiablement construit de ce qui définit la désirabilité du corps féminin.

Lee, la narratrice du *Règlement* de Heather Lewis, grandit également dans un environnement dominé par l'autorité absolue d'un père incestueux¹⁶⁸. Aussi, lorsqu'elle est renvoyée de son école à quinze ans pour avoir consommé de la marijuana à une fête, et qu'elle envisage de prendre l'avion pour rejoindre le sud des États-Unis où l'attend Silas, l'homme qui l'a initiée aux concours hippiques, elle ne peut que constater le caractère nécessairement éphémère de cette échappée hors la loi du père : « Silas m'accueillerait sûrement, ce n'était pas le problème. Il le faisait depuis que j'avais huit ans mais toujours de manière temporaire. Quelques semaines, peut-être un mois ou deux, je ne pouvais jamais résister plus longtemps à l'influence de mon père. » (R : 17) Malgré qu'elle réussisse éventuellement à placer, entre son père et elle, plusieurs centaines de kilomètres, de New York à la Floride, il lui suffit d'entendre sa voix au téléphone pour se trouver

¹⁶⁸ Pour une analyse des représentations des pères incestueux dans la littérature québécoise contemporaine, voir (Saint-Martin, 2010a).

à nouveau à sa merci, perdant d'un seul coup tout sentiment d'indépendance que sa fuite a pu lui conférer : « Dès que j'ai entendu sa voix j'ai arrêté d'enrouler le cordon et je me suis recroquevillée sur moi-même. » (R : 218) De la même façon qu'elle a recours aux drogues dures pour échapper à ses souvenirs, elle cherche à se « geler », littéralement, dans l'espoir de se soustraire à l'ascendance de son père lorsqu'il lui demande de rentrer à la maison :

Je ne lui ai pas répondu. J'ai ouvert la porte du frigo, et puis celle du congélateur. J'ai mis ma tête dans le congélateur, comme si le froid pouvait brûler sa bouche et l'éloigner de mon oreille ou quelque chose comme ça. J'avais l'impression qu'il était à côté de moi, qu'il serrait mon bras et que sa bouche était trop près, son souffle chaud et moite comme sa langue. (R : 218)

Si la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* de Eimear McBride n'a jamais connu son père, celui-ci ayant déserté, depuis plusieurs années, le village irlandais où habite la jeune fille avec sa mère et son frère, son entourage n'en demeure pas moins peuplé de figures paternelles, toutes plus autoritaires les unes que les autres – à commencer par son grand-père, « [c]et homme d'un bois plus dur que nous [sa mère, son frère et elle] », qui, toute sa vie, a gardé ses propres enfants « [s]ous son emprise. Sous sa coupe. » (UF : 24) Et telle « l'Inquisition espagnole » (UF : 25), ce dernier vient périodiquement s'assurer de l'obéissance de ses petits-enfants envers Dieu le Père : « Ne détourne pas ton visage du père ou il se détournera de toi » (UF : 26) clame-t-il à la ronde lors de ses visites, faisant de chacun des enfants un « petit communiant » (UF : 26), leur inculquant au passage la peur de l'enfer, où brûlent les mauvaises filles. L'omniprésence de la religion catholique, dans l'œuvre de McBride, emplit la narratrice d'une présence diffuse (« Je sens l'Esprit Saint tout proche. Parmi nous. » [UF : 40]) qui, malgré qu'elle soit insaisissable, n'en demeure pas moins d'une redoutable efficacité. Cette présence divine intériorisée lui intime de rester « pure » (UF : 74) face à ce « péché mortel mortel » qu'est son désir (UF : 73). L'obéissance que la jeune fille se doit de démontrer envers le Créateur se trouve par ailleurs assurée par la présence de son frère, autre représentant de la loi du père. Alors que la narratrice s'emploie à noircir un portrait du Christ,

dessinant sur son corps « des millions de coupures sanglantes » (UF : 35) – exprimant par là une révolte certaine, retournant la violence subie contre le fils de Dieu (elle voudrait « l’entendre crier, hurler surtout » [UF : 35]) – elle est surprise par son frère, qui a recours à la menace physique pour la ramener sur le droit chemin : « Arrête ou ça va être une tape. Ne t’avise pas de défigurer Notre Seigneur. » (UF : 34)

Les personnages féminins de notre corpus semblent incarner l’antithèse de cette figure d’autorité suprême, à la fois souveraine et irrécusable : la narratrice d’*Une fille est une chose à demi* se décrit elle-même comme étant « mauvaise » et « pleine de péchés » (UF : 103) – résultat de l’introjection des schémas judéo-chrétiens dominants – tandis que le père de Margaux, dans *Tigre, tigre !* voit en elle rien de moins que l’antéchrist : « [...] parfois il me hurlait dessus à la troisième personne : “C’est une bête! C’est un enfant démon!” » (TT : 111) Aux yeux des pères, les filles sont déchues, « naturellement » portées vers le péché : elles doivent être remises sur le droit chemin – et cela implique fréquemment d’avoir recours à la violence physique.

Les démonstrations de force

Les féministes l’ont montré : l’expression de la violence masculine, loin d’être l’exclusivité de quelques individus socialement désajustés, détient plutôt un caractère endémique, se manifestant sous diverses formes. Plus encore, selon Guillaumin,

[l]a violence physique exercée contre les femmes [...] est une sanction socialisée du droit que s’arrogent les hommes sur les femmes, tel homme sur telle femme, et également sur toutes les autres femmes qui « ne marchent pas droit ». Ceci est lié au confinement dans l’espace et à la contrainte sexuelle. (Guillaumin, 1978a : 41)

Dans les romans étudiés, la violence des pères, mise en scène par les écrivaines, cible précisément les filles ayant – délibérément ou à leur insu – bravé une interdiction. Et si elles ignoraient

l'existence des limites qu'elles se devaient de ne pas dépasser, les coups reçus les ramènent néanmoins brutalement à l'ordre.

Alors qu'Enrico observe Francesca à travers ses jumelles, il aperçoit celle-ci « se jet[er] au cou d'un garçon » et courir avec ce dernier « vers les vestiaires, se cacher entre les cabines » (D : 111). Il n'en faut pas plus pour que celui-ci – ce père dont la carrure physique, intimidante, est mise en évidence par le dispositif narratif¹⁶⁹ – prenne la décision ferme de faire rentrer « sa » fille dans le rang : « Et avant de prendre son service à dix heures, il lui ferait comprendre, de gré ou de force, qu'elle n'avait pas à se comporter comme une pute. Il le lui ferait bien comprendre, cette fois, à elle et à sa pétasse de copine, celle qui l'entraînait sur le mauvais chemin. » (D : 111) La colère du personnage masculin semble suscitée par la perte, momentanée, du pouvoir qu'il exerce habituellement (en tout temps) sur sa fille : ainsi observe-t-il, impuissant, « sa » fille échapper temporairement à son regard (elle se cache entre les cabines avec un garçon) et recouvrir, en son absence, une certaine liberté. Cette émancipation du père, bien que furtive, est, pour ce dernier, intolérable et, comme chaque fois que la jeune Francesca fait preuve de hardiesse, la punition physique ne tarde pas à survenir. De même, au lendemain d'une fête populaire à laquelle elle a participé avec son amie Anna, Francesca est battue violemment dans sa chambre par Enrico, qui laisse la jeune fille « par terre », le visage en sang et le nez cassé (D : 199). Par l'intermédiaire du discours de Rosa, la mère, il est mentionné que la jeune fille est retrouvée dans cette position « pour la centième fois » (D : 199), signe que cette pratique est récurrente, et qu'elle contribue d'autant plus à restreindre la jeune fille dans ses élans de liberté. Car si la violence déployée par le père a

¹⁶⁹ Il est décrit comme un « géant » au « large visage inculte » et aux « grandes mains » – sa grandeur, métaphore du pouvoir qu'il exerce sur sa femme et sa fille, se trouve par ailleurs intensifiée par l'allusion, quelques lignes plus haut, au visage tuméfié de Rosa, son épouse, sur laquelle il décharge fréquemment son agressivité : « Elle avait les deux yeux au beurre noir, si foncés qu'on avait peine à y distinguer le sang coagulé. » (D : 135) Aussi, s'il est dit des « grandes mains » de Enrico qu'elles « se reposaient, *inoffensives*, le long de son corps » (D : 135, je souligne), cette précision semble pointer, par le détour de l'ironie, l'immunité accordée aux hommes qui, dans le roman, lèvent la main sur « leur » épouse.

d'abord une fonction punitive, elle se veut également préventive, la menace constante des coups suffisant à dissuader Francesca de désobéir à son père. La violence répétée contribue, une fois de plus, à réduire les possibilités de sorties et, par extension, de rencontres, la freinant de ce fait dans l'exploration de ses potentialités désirantes et sexuelles.

Les sévices corporels font également partie de l'éducation du personnage de Tracey, battue par son père pour ne pas s'être « bien condui[te] » avec son petit frère : « Papa a retiré sa ceinture d'un seul geste. A poursuivi la fille dans l'escalier à coups de fouet. L'a poussée violemment contre le mur jusqu'à ce qu'elle voie des étoiles. La fille le méritait. » (TMM : 64) La dissociation énonciative, caractéristique, dans le roman, des passages traumatiques (où le « je » de la narratrice est troqué contre le syntagme « la fille »), témoigne du pouvoir désubjectivant de la violence, et de son rôle majeur dans le processus de vulnérabilisation des filles.

Louie, le père de Margaux, dans *Tigre, tigre !* use également de force physique pour maintenir son emprise à la fois sur la jeune fille et sur « son » épouse, Sandy, qu'il bat¹⁷⁰, infantilise¹⁷¹ et humilie¹⁷² à répétition. Aussi, malgré que le récit ne le montre jamais explicitement, il est sous-entendu, lorsqu'est donnée la parole à la mère, que Margaux subit, de la même façon, les foudres du père, lequel – tout comme le père de Tracey – n'hésite pas à fouetter, à l'aide de sa ceinture, les femmes qui vivent sous « son » toit¹⁷³. On ne saurait, par ailleurs, trouver image plus puissante que celle d'un corps fouetté pour illustrer le conditionnement dont font l'objet les filles

¹⁷⁰ « [Sandy] disait que j'avais été témoin d'une scène où il lui avait cassé sur le dos une grande photo encadrée. J'avais trois ans. J'étais trop petite pour me souvenir. Ce dont je me souviens, oui, c'est mon père jouant à allumer et éteindre les lumières pour se moquer de la maladie mentale de ma mère. » (TT : 25)

¹⁷¹ « [Louie] [...] traitait [Sandy] toujours comme un bébé, il lui attachait une serviette autour du cou comme un bavoir et il lui essuyait même le visage. (TT : 44)

¹⁷² « [Sandy] m'a dit qu'un jour, elle se déshabillait devant la fenêtre, et mon père a tiré les rideaux en disant : "Tu n'es pas une jolie fille, tu es une grosse vache, personne n'a envie de te regarder." » (TT : 27)

¹⁷³ La mère raconte : « [Louie] est allé chercher sa ceinture dans sa penderie. Je sais combien Margaux a peur de sa ceinture alors j'ai essayé de m'interposer, et c'est moi qui ai fini par tout prendre, mais au moins Margaux n'a rien eu. » (TT : 43)

violentes – conditionnement qui semble, en dernière instance, annihiler toute possibilité de révolte chez les personnages féminins. À cet effet, l’ascendance du père, le pouvoir qu’il exerce au quotidien, contraint Margaux à adopter, ultérieurement, dans sa relation avec Peter, la même résignation passive qui caractérise le personnage de la mère – le fait que tous deux (Peter et le père) ait environ le même âge contribuant à solidifier l’assimilation symbolique entre ces deux figures paternelles. Aussi, pas plus qu’elle n’est en mesure d’échapper à son père, la narratrice n’apparaît apte à se rebeller contre Peter qui, à son tour, emploie contre elle une grande violence, comme nous le verrons plus loin.

La narratrice d’*Une fille est une chose à demi* se voit également ramenée à l’ordre lorsque, au cours d’une visite du grand-père, elle « [le] frappe [...] sur sa jambe malade. » (UF : 27) Or il s’agit vraisemblablement d’un geste de défense contre l’arrogance de l’homme qui la surnomme « Miss Piggy » et fait mine de lui voler son nez, « [c]e groin qu’[elle] a », et qui fait dire au grand-père qu’elle est le « sosie » d’une marionnette caractérisée par ses accès de colère (UF : 27). Néanmoins, aux yeux de l’aïeul, elle est la première fautive : « Si tu étais à moi tu te prendrais une bonne fessée », la menace-t-il, exprimant par là le regret que la jeune fille ne soit pas *la sienne* et ajoutant, en comparaison, que « ses » filles, à lui, « étaient bien éduquées » (UF : 27). De même, il se scandalise lorsqu’il aperçoit, après coup, la narratrice cabrioler dans la pièce. Ainsi s’adresse-t-il à la mère de la jeune fille :

Et regarde celle-ci. Quel genre d’éducation est-ce pour une fille? Regarde-la. Elle fait des galipettes en jupe. C’est dégoûtant. C’est pervers. La culotte à l’air. Qu’est-ce que c’est que ça? Comment veux-tu qu’elle soit une enfant de Marie? Eh bien tu ne devrais pas la laisser faire. Je ne t’ai jamais éduquée comme ça. (UF : 29)

Si, par la suite, c’est bien la mère qui « corrige » la narratrice¹⁷⁴, le dispositif narratif montre que

¹⁷⁴ « Elle [la mère] bondit sur les escaliers. M’en prends une et deux. Crac mes yeux sortent de ma tête avec la torgnole. Sang monte dans le nez. Coule de mon visage penché. Coule de ça. Elle attrape mes cheveux. Écoute. Moi. Écoute.

c'est, avant tout, la volonté du grand-père qui s'exprime à travers elle – ce que laissent entendre, du moins, les paroles de ce dernier, rapportées un peu plus tôt dans le texte, alors qu'il avertit la jeune fille de ce qui l'attend : « Maintenant je vais devoir le dire à ta mère [qu'elle l'a frappé sur la jambe] et tu auras une tape sur le derrière. Parce que je suis son papa alors si je lui dis de te donner une fessée. » (UF : 28)¹⁷⁵ Par le discours du grand-père, l'ordre est donné, et c'est à la mère que revient d'effectuer la sale besogne – elle qui, on le comprend, a également été élevée sous les coups. Ce dressage à la dure est périodiquement repris par le grand frère qui, dans ce passage auquel nous avons fait référence plus tôt, où il interroge la narratrice sur les relations sexuelles qu'elle entretient avec différents garçons de leur école, s'acharne violemment sur sa sœur pour la punir :

M'attrape par le coude. C'est vrai ? C'est vrai ? [...] Première fois et tu me pousses contre le mur. Ne mens pas. Ne t'avise pas de mentir. C'est vrai ? Me cognes contre. Allez dis que c'est vrai salope. [...] Tu m'étrangles. J'explose me bats contre. Coups de pied contre. Lutte. Gifle car je vais crier dans une minute. Me pousse au sol. (UF : 101)

L'assignation à la pudeur est brutale, et perdure bien au-delà du moment où sont assénés les coups. Aussi la narratrice affirme-t-elle ensuite avoir, « pendant des mois », « [p]laqué cette vie d'entre [s]es cuisses » (UF : 102) par peur des représailles. Désormais dépossédée de ses désirs et de son agentivité, elle se retrouve « à [la] merci » des garçons, qui la harcèlent, la « crucifi[ent] » dans l'autobus qui la ramène à la maison après l'école – alors qu'auparavant, elle était celle qui décidait¹⁷⁶ : « maintenant que j'ai arrêté ils m'ont » (UF : 102), observe-t-elle, se voyant

Ce que tu as fait. Me secoue et tape et tape sur ma tête. Sale peste. Tremblante. Tranchante de rage. Va-t'en et me pousse sur les balustrades. » (UF : 30-31)

¹⁷⁵ Le reste de la phrase est laissée en suspens, laissant entendre que ce qui suit relève de l'évidence et que la mère n'aura pas d'autre choix que de se plier aux ordres du grand-père.

¹⁷⁶ Il est possible de voir, dans l'extrait qui suit, où la narratrice raconte à son amie les détails de la relation sexuelle qu'elle a eue avec un garçon de son école, le renversement des rôles traditionnels – où le « dépucelage » devient une chose faite par une fille à un garçon (à l'inverse de la sémiotique traditionnelle, voulant que « [l']amour [soit] une action *faite* par un agent masculin sur un patient féminin » [Guiraud, 1978 : 112, souligné dans le texte]) : « Je lui raconte je l'ai emmené plus loin dans les arbres et relevé ma jupe. Ouvert mes genoux et dit viens. Il était failli mourir de peur. Essayé de m'embrasser, se coller à moi. Dit quelque chose de gentil et doux. Comme t'es chhht. Baisse ton pantalon. Je toucherai seulement sa queue tremblante. Petite et rouge et peur de moi mais envie quand même. Allez je dis t'es un grand bonhomme bien dur. Tu connais tout ça hein. Non dit-il. Ah tu ne sais pas ? Il essaie. Il n'arrive pas

dorénavant comme étant « pleine de péchés et chagrinée. » (UF : 103)

Le discours autoritaire et la violence physique se présentent comme l'appareil concret de la domination à travers lequel s'actualise la négation des personnages féminins comme sujets à part entière, l'aspect tangible de ce que nous désignons comme « contraintes symboliques ». La voix des pères de même que la violence à laquelle ils ont recours pour discipliner leurs filles font partie d'un long processus de dressage, destiné, dans les œuvres étudiées, à fabriquer des sujets féminins soumis et vulnérables, aisément maniables – des « filles-matières », des filles « à prendre ». Les contraintes symboliques culminent dans les démonstrations de force opérées par les pères ou leurs représentants, ces instances toutes-puissantes qui assignent violemment les personnages féminins à la position objectale.

Les contraintes symboliques reconduites dans les romans de notre corpus constituent un point particulièrement dense duquel découlent des contraintes encore plus nombreuses, qui s'étendent sur les plans intrapsychique et interpersonnel. Les scénarios culturels de la domination agissent ainsi, comme nous le mentionnions en introduction à ce chapitre, à titre de restrictions des possibles. Ceux-ci orientent les personnages féminins dans une direction précise, sur le chemin balisé de la domination masculine et de l'hétéronormativité, qui attend de ces derniers passivité et disponibilité. Est montré, voire imposé, aux protagonistes, à travers les patrons culturels en circulation dans les romans, ce qu'elles ne sont pas, ce à quoi elles ne peuvent aspirer : l'indépendance, l'autonomie, la puissance – ces attributs, dans les romans à l'étude, sont largement

à la rentrer je dis. Je me tortille autour de lui. Il le fait un peu un moment et je ne sens rien à l'intérieur. Il s'étrangle à la fin et dit désolé désolé. Et je dis je pensais pas que t'étais puceau. Jésus. Eh bien quelqu'un devait bien te le faire. Moi le rat de bibliothèque et je baisse ma jupe et enlève les écorces. Je me suis éloignée en me sentant beaucoup plus calme maintenant que. » (UF : 96) Qui plus est, elle est également celle qui, par le langage, a initié le rapport : « Tu sais baiser ? » demande-t-elle au garçon, comme une invitation, alors que ce dernier devient « rouge », puis « écarlate » (UF : 95-96).

réservés aux figures masculines. Simultanément, leur est exposé ce qu'elles sont, ou plutôt ce que les schémas patriarcaux dominants, à travers l'appareil du genre, *font d'elles* : des sujets objectivés et vulnérables.

Si les contraintes culturelles se manifestent de manière explicite sur le plan de la diégèse, à travers l'appareil discursif, elles ne s'y limitent pas. Elles se font jour également à travers la dimension intertextuelle, par le biais des objets culturels consommés par les personnages féminins qui, à leur tour, dictent aux jeunes filles représentées les conduites sexuelles à adopter, et celles à éviter.

CHAPITRE 4

LES SCÉNARIOS DE LA CONTRAINTE : LES RÉFÉRENTS CULTURELS

Dans la continuité du précédent chapitre, nous poursuivons ici l'étude des scénarios culturels reconduits dans les différentes œuvres à l'étude, nous penchant, cette fois, sur les référents intertextuels mobilisés par les autrices pour donner corps et sens aux récits. Plus précisément, nous aborderons les objets culturels relayés dans les textes, que ceux-ci soient consommés du plein gré des personnages féminins, ou encore qu'ils leur soient imposés. Chaque référent culturel intégré dans le tissu narratif sera ainsi considéré comme un intertexte, lequel, selon Barthes,

apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage antérieur et contemporain qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*. (1973, souligné dans le texte)

Aussi pourrait-on avancer que, dans l'œuvre littéraire, l'intertexte se fait éventuellement script : issu de la culture personnelle de l'autrice (Gignoux, 2005 : 9), il se voit investi, une fois incorporé dans la diégèse, de *signifiance*¹⁷⁷. En ce sens, le jeu de l'intertexte est double : en même temps qu'il informe le personnage féminin des possibilités qui s'offrent à lui, il contribue à produire, à une autre échelle, de nouveaux scénarios, selon qu'il est célébré ou contesté sur le plan narratif, le tout dans un processus dynamique constant de dialogue entre les textes eux-mêmes, puis entre le texte et la société – les scénarios ainsi créés étant à leur tour disséminés dans l'espace de réception. Comme l'indique Sophie Rabau, « chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour »

¹⁷⁷ Pour reprendre les mots de Roland Barthes, « La signifiance est un procès, au cours duquel le "sujet" du texte, échappant à la logique de l'*ego-cogito* et s'engageant dans d'autres logiques (celle du signifiant et celle de la contradiction), se débat avec le sens et se déconstruit ("se perd") ; la signifiance, et c'est ce qui la distingue immédiatement de la signification, est donc un travail, non pas le travail par lequel le sujet (intact et extérieur) essaierait de maîtriser la langue (par exemple le travail du style), mais ce travail radical (il ne laisse rien intact) à travers lequel le sujet explore comment la langue le travaille et le défait dès lors qu'il y entre (au lieu de la surveiller) : c'est, si l'on veut, "le sans-fin des opérations possibles dans un champ donné de la langue" » (Barthes, 1973, souligné dans le texte).

(2002 : 15). L'intertexte oriente le récit, le « travaille », le modifie : l'analyse des référents culturels surdétermine, en ce sens, les scénarios de la contrainte d'emblée présents sur le plan diégétique. Il s'agira de les considérer comme autant d'objets sémiotiques instruisant sur les possibles interprétations pouvant être faites de l'œuvre en général, et du motif de la contrainte en particulier. Comment les romans, les films et les chansons, entre autres, qui font partie de l'environnement culturel du personnage féminin, sont-ils interprétés par ce dernier, de même que par le, la ou les personnage(s) en position d'autorité narrative et/ou énonciative? Quelle valeur leur est attribuée ? En quoi viennent-ils consolider, raffermir ou encore invalider les restrictions imposées aux personnages féminins par l'intermédiaire des discours dominants, spécifiquement ceux en lien avec la sexualité?

Des nombreux référents culturels déployés dans les œuvres du corpus à l'étude, nous retenons les plus significatifs, indépendamment de leur nature, qu'elle soit littéraire, filmique, musicale, visuelle, etc. Si la notion d'intertextualité a d'abord été pensée en regard de la relation entre deux textes littéraires (Kristeva, 1967), il est possible de l'envisager dans une perspective plus étendue, laquelle permet d'inclure les représentations non verbales, comme le suggère Barthes : « on ne peut, en droit, restreindre le concept de “texte” à l'écrit (à la littérature) [...] il suffit qu'il y ait débordement signifiant pour qu'il y ait texte » (Barthes, 1973). Reprenant les mots de Paul Claudel à propos de l'*Igitur* de Stéphane Mallarmé, le sémiologue soutient qu'il faut « se placer devant l'extérieur, non comme devant un spectacle [...], mais comme devant un texte » (Barthes, 1973). En d'autres mots, l'œuvre d'art (de même que toute forme de représentation dépourvue de signes proprement langagiers), bien que non verbale, appelle tout de même à être décodée, soit : à être *lue*, puis interprétée, processus qui nécessite le recours au langage – ce qui, par ailleurs, la situe non pas comme « produit fini », mais comme « production perpétuelle », voire comme « énonciation » (Barthes, 1973). Par ailleurs, tous les référents culturels convoqués dans

les romans qui nous occupent fabriquent du texte, en ce qu'ils sont mis en mots par les autrices à travers les discours narratif et énonciatif, ici centrés sur les personnages de jeunes filles. Ces dernières se trouvent ainsi posées non seulement comme réceptrices de la culture environnante, mais également comme lectrices du monde et des objets qui les entourent. Cette nuance est fondamentale, dans la mesure où elle conduit à envisager le potentiel agentif des sujets féminins qui, tantôt se conforment aux représentations dominantes, tantôt leur opposent des résistances, voire des refus catégoriques.

Les liens étroits observés entre, d'une part, les scénarios culturels de la contrainte provenant de l'environnement « réel » des personnages féminins et, d'autre part, ceux résultant des productions imaginaires, nous incitent à adopter une structure similaire à celle déployée dans le précédent chapitre – signe que le réel et le symbolique sont toujours indissociables. Nous nous pencherons ainsi, dans un premier temps, sur les scripts genrés reconduits et avalisés par les intertextes, qui associent le féminin à l'impouvoir. Nous aborderons, dans un deuxième temps, les scripts de la violence sexuelle découlant de ce partage hiérarchique des rôles sexués tels que les présentent les différents objets culturels relayés dans les romans à l'étude.

SOCIALISATION DE GENRE ET HÉTÉRONORMATIVITÉ

Si la cohésion de tout groupe social se fonde avant tout sur le partage d'une culture commune, cela revêt une importance toute particulière pour les jeunes filles et garçons qui, en marge de l'univers social, lui-même légiféré en fonction d'intérêts adultes (Bourdieu, [1984] 2002 : 146 ; Bonnardel, 2015), cherchent d'autant plus à combler un besoin d'appartenance. Cette affiliation entre les individus, ici fondée sur l'âge, se traduit par la consommation d'objets culturels valorisés au sein du groupe des pairs, laquelle s'accompagne du rejet systématique de ce qui n'entre pas dans les

standards définis par les figures dominantes du groupe. Or il importe de prendre en considération ce qui influence et oriente les préférences de ceux et celles qui composent la communauté juvénile, à savoir, entre autres, le marketing genré, qui semble cibler davantage les jeunes filles, comme le remarque Catherine Monnot dans son ouvrage *Petites filles d'aujourd'hui. L'apprentissage de la féminité* (2009). Sous l'effet indéniable des médias de masse, les jeunes filles sont dirigées vers des objets faisant la promotion d'un modèle de féminité caractérisé par la passivité, la disponibilité et la désirabilité¹⁷⁸. Ainsi des magazines féminins destinés à un public adolescent, qui enseignent aux jeunes filles, à travers la diffusion de standards de beauté uniformes et irréalistes, qu'il leur faut tout miser sur leur apparence, et que leur rôle premier est de plaire aux garçons et aux hommes, selon les codes hétéronormatifs. Aussi, à la lecture des œuvres du corpus, il est possible de remarquer que ces productions de grande diffusion occupent une place de choix dans l'univers culturel des personnages féminins représentés et qu'elles sont, par le fait même, identifiées comme des repères particulièrement aliénants par les autrices. Il en va de même pour les chansons populaires, de même que pour les œuvres cinématographiques et littéraires citées qui relaient, la majorité du temps, une vision stéréotypée des rapports de genre et de la sexualité. Mais il faut voir également que ces produits culturels ne sont pas toujours consommés de façon volontaire (il faudrait, par ailleurs, nuancer cette idée de « volonté », dans la mesure où cette dernière se trouve forcément orientée par le « pouvoir d'affecter » [Lordon, 2013] que détient le marketing genré) : plusieurs s'imposent aux figures féminines de manière plus ou moins insidieuse. C'est le cas des publicités, qui saturent le paysage culturel (et qui misent largement sur l'exploitation du corps des

¹⁷⁸ Selon Catherine Monnot, ceci est particulièrement vrai au cours de l'enfance et de la « préadolescence », pour reprendre le terme employé par l'autrice. Cette dernière souligne cependant qu'une phase de négociations avec les modèles proposés survient généralement à l'adolescence, créant des hiatus, et ouvrant vers d'autres possibles (2009 : 159-160). Il semble néanmoins que les premiers schémas imposés aux enfants demeurent un point de référence incontestable, comme le suggèrent par ailleurs les romans du corpus.

femmes), des images captées au hasard à la télévision, ou encore des passages d'une lecture obligatoire, comme nous le verrons.

L'objectivation sexuelle comme condition première des filles

Selon Barbara L. Fredrickson et Tomi-Ann Roberts, l'objectivation des filles et des femmes, et plus particulièrement l'objectivation par le regard¹⁷⁹ opère sur trois plans : d'abord, celui des interactions sociales et interpersonnelles. Les chercheuses rappellent que les femmes sont plus susceptibles que les hommes de faire l'objet de regards insistants non désirés au cours des interactions quotidiennes. Les deux autres plans relèvent du domaine des représentations visuelles : celles qui illustrent des rencontres sociales et interpersonnelles et celles qui mettent l'accent sur le corps et surtout, sur des parties de corps dépersonnalisées (Fredrickson et Roberts, 1997 : 176). Ce genre de représentations, qui s'appuient sur la réification du corps féminin, en même temps qu'elles la (re)produisent, sont, pour les autrices, les plus surnoises, en ce qu'elles s'immiscent dans tous les types de productions, du cinéma aux arts visuels en passant par la publicité, les émissions de télévision, les vidéoclips, les magazines féminins, la photographie sportive et, bien sûr, la pornographie (Fredrickson et Roberts, 1997 : 176). Aussi importe-t-il de souligner le caractère normatif de ces représentations, qui misent sur un modèle unique de beauté. En effet, au sein de celles-ci, on ne retrouve point – ou si peu – de corps socialement définis comme « vieillissants » ou « matures » : en tout temps, et partout, c'est la jeunesse du corps féminin qui domine. La diversité des identités féminines jeunes se trouve subsumée sous une seule figure, celle de la jeune fille en fleur, désirable mais sans désir, dont l'image est exploitée pour produire du fantasme. Et c'est à cette figure imaginaire, dont le corps sans défaut est décrit, exposé et chanté dans l'ensemble des

¹⁷⁹ Traduction libre de « objectifying gaze ».

productions culturelles mobilisés par les textes à l'étude, qu'il est intimé aux protagonistes de se conformer.

Objets de regards, objets de désir

Les objets culturels cités dans les romans du corpus qui participent de la réification systémique du corps féminin appartiennent en majorité au domaine des représentations visuelles, celles-ci relevant de deux ancrages principaux : la culture populaire (les magazines et la publicité) et l'industrie pornographique.

Dans *Tigre, tigre!* et *Tracey en mille morceaux*, les magazines féminins sont brandis par une figure d'autorité (le père dans le roman de Fragoso et les deux parents dans celui de Medved) afin d'exposer aux jeunes filles leur défaillance par rapport au modèle de beauté dominant. Dans *Tigre, tigre!*, Margaux, qui se trouve sous l'emprise d'un homme de plus de quarante ans son aîné, voit progressivement son état de santé se détériorer, et son corps perdre de sa vitalité. Constatant les changements qui s'opèrent sur le corps de « sa » fille, Louie, le père, plutôt que de s'inquiéter de cette soudaine perte de poids, critique ouvertement son apparence, voyant dans ce processus de dégradation corporelle le symptôme d'un manque de volonté de la part de Margaux. Aussi décide-t-il, à l'aube du dixième anniversaire de la jeune fille, de l'abonner à divers magazines, espérant qu'elle y trouvera le désir de redevenir la « beauté sublime » (TT : 157) qu'elle aurait auparavant été, selon ses dires :

[...] désormais [mon père] se lamentait : ma beauté fichait le camp, à cause de ma pâleur et de ma maigreur, et aussi à cause de l'état de ma peau. Pour Noël, il m'avait abonnée à *Teen*, *Mademoiselle*, et *Vogue*. Il disait que j'apprendrais à me tenir en regardant l'allure des mannequins, à prendre soin de mes cheveux, à me maquiller, et surtout, à combattre l'acné. (TT : 157)

Véritable dispositif mis au service de la norme, l'imprimé féminin oblige la narratrice à prendre la mesure de ce qui lui fait défaut. Il contribue également à corseter le corps de la jeune fille en lui apprenant à bien se tenir¹⁸⁰ telles les « filles en série » (Delvaux, 2013) (re)produites par ce type de publication.

De la même manière, dans *Tracey en mille morceaux*, les magazines féminins constituent le point de départ, la référence en ce qui a trait aux normes corporelles, plus particulièrement celles entourant la pilosité :

Et puis et puis, voilà qu'un jour la fille pas de tétons a connu le feu du rasoir. Pourquoi? Parce que les parents de la fille lui avaient acheté un kit d'épilation après plusieurs visites chez le dermatologue. Pourquoi? Parce qu'elle avait du poil sur les bras, les jambes, la figure – COMME TOUT LE MONDE – et parce que les parents de la fille scrutaient son visage, le tournant d'un côté puis de l'autre sous la lumière, en montrant des poils qui sortaient de la fille à des endroits où on en voyait jamais sur les photos glacées des magazines. (TMM : 131)

Alors que le recours aux majuscules appuie l'aspect banal, voire « naturel » du poil (et signifie, du même coup, la colère – et, par extension, la résistance – du personnage féminin face aux diktats de la mode), la référence subséquente aux photos de magazines suffit à rappeler que les filles font partie d'une classe à part et qu'elles sont, en cela, soumises à des règles particulières : contrairement à celui de leurs homologues masculins, leur corps doit être domestiqué, débarrassé de ce qui pourrait rappeler l'animalité ou, simplement, la maturité – l'absence de poils rappelant le corps enfantin, symbole d'innocence et de « pureté ».

C'est donc en regard des scripts canoniques définis par les magazines que les corps des deux personnages féminins sont soupesés, évalués, constamment soumis à examen : le père de Margaux demande « [p]resque tous les soirs » à cette dernière « de [s]e mettre sous les néons de la

¹⁸⁰ Cette injonction à la « bonne tenue » du corps trouve écho dans un autre intertexte : le roman *Tiens-toi droite!* de Judy Blume que lit Margaux dans *Tigre, tigre!*.

cuisine » afin qu'il puisse « regarder [s]a peau avec sa loupe de joaillier » (TT : 158), alors que les parents de Tracey étudient soigneusement le visage de cette dernière, attentifs à la moindre repousse. Ainsi, non seulement les images véhiculées dans les magazines féminins concourent à révéler aux jeunes filles leur échec vis-à-vis ce qui est attendu d'elles, soit de se faire désirables, la portée prescriptive de ces représentations se trouve amplifiée par les intrusions répétées des parents dans l'intimité de leur fille, qui sont autant de manifestations du droit que s'arrogent ces derniers de « gérer » le corps de leur progéniture. Ces invasions vont bien au-delà des inspections quotidiennes : aussi les parents de Tracey, observant l'écart entre leur fille et les illustrations proposées par les magazines à grand tirage, entreprennent de la (re)dresser en multipliant les visites chez le coiffeur, le dermatologue et la psychiatre dans l'espoir de la « réparer » (TMM : 136). Les personnages de Margaux et de Tracey s'inscrivent, en ce sens, à la suite des « petites filles étranges » ou « mal modelées » lesquelles, selon Christine Détrez et Anne Simon, hantent la fiction contemporaine au féminin (2006) : « La figure de la petite fille telle que la dessine l'écriture féminine contemporaine est celle d'un "ratage" social » (2006 : 102) – ratage que les figures parentales tentent de réparer en faisant appel notamment à la médecine, « instrument du panoptisme social et du pouvoir sur les corps » (2006 : 101-102).

Les scripts fondés sur la réification du corps des filles se trouve également actualisés par les références à la publicité, remarquable industrie destinée à distinguer le désirable de l'indésirable. Or dans les trois romans du corpus où il en est fait mention, soit *D'acier*, *Clèves* et *Tu me trouves comment ?*, les femmes représentées sont réduites à leur corps – et pas n'importe lequel : un corps sans défaut, parure vouée au plaisir de celui qui regarde – et le support diffusant ces images procure à ces dernières une importante visibilité. Toutes les publicités dont il est fait mention sont placardées le long d'une route sur un panneau d'affichage – signe que l'espace public est pensé en fonction du sujet masculin dominant. Dans *D'acier*, « la blonde en string sur le

panneau publicitaire à l'entrée de Piombino » (D : 96) indique l'arrivée en territoire patriarcal alors que dans *Clèves*, « [u]ne publicité avec une femme qui tient une bouteille entre les seins » (C : 71)¹⁸¹ est érigée le long du chemin menant Solange à son premier rendez-vous chez le gynécologue. Pour Cyrille, la narratrice de *Tu me trouves comment ?*, la chosification du corps féminin est un paysage quotidien : dès l'incipit, elle est montrée apercevant, de la fenêtre de sa chambre, une publicité récemment installée, mettant en scène « [u]ne fille [...] assise sur un pot de crème pour le corps » (TMTC : 9)¹⁸². Si la publicité se démarque par son omniprésence, voire son caractère envahissant (Pietrucci, Vientiane et Vincent, 2012), on est à même de constater son influence résolument politique : en définissant une large part du « représentable », la publicité et, surtout, les différents agents qui l'élaborent, s'accaparent un pouvoir considérable sur l'imaginaire de celui ou celle qui regarde. Invoquées dans les textes littéraires, les images du monde de la pub participent de ce fait du processus de conditionnement qui situe les jeunes filles comme objets de désir.

Les références intertextuelles qui soutiennent l'association systémique des filles à la condition objectale ressortissent également à la pornographie, « spectacle très codifié de la représentation d'actes sexuels » (Lavigne, 2014 : 30), dont les marques spécifiques s'imposent, dans le corpus, de manière inattendue – le choc produit par la découverte fortuite de certaines images « crues » laissant des traces d'autant plus prégnantes dans l'imaginaire des personnages féminins. Assise seule dans la voiture de son père, Solange met la main sur des exemplaires de

¹⁸¹ Cette description n'est pas sans rappeler une publicité pour le parfum Tom Ford, qui, selon Sophie Pietrucci, Chris Vientiane et Aude Vincent, emprunte à l'univers pornographique ses codes, la bouteille de parfum étant assimilée au phallus, suggérant ainsi une scène de branlette espagnole (Pietrucci, Vientiane et Vincent, 2012 : 50).

¹⁸² La focalisation interne dévoile par ailleurs l'empathie dont fait preuve le personnage féminin envers la jeune femme ainsi photographiée. Aussi l'imagine-t-elle assaillie de remords maintenant que son image se trouve « sur tous les murs » (TMTC : 10).

Lui, magazine pour hommes reconnu pour ses photographies de femmes presque nues, captées dans des postures suggestives¹⁸³ :

[Solange] entre dans une forêt de femmes nues. Elles ont entre les jambes toujours la même rigole [...] Les femmes la regardent droit dans les yeux, les doigts dans la rigole, les jambes bien écartées. Certaines ont des poils, d'autres pas (comme elle), ou presque pas (comme elle). Elle attrape deux mots, *haletante et cambrée*, un peu difficiles mais immédiatement efficaces. (C : 37, souligné dans le texte)

« Efficaces » en ce qu'ils suscitent son excitation : s'identifiant aux femmes qu'elle regarde (ce que souligne la répétition de la comparaison « comme elle »), la jeune fille éprouve une sensation qu'elle ne sait pas encore reconnaître :

Le regard des femmes, et leurs doigts, et quoi d'autre – la surprise, l'envie de faire pipi depuis qu'elle est dans la voiture, la compagnie de toutes ces femmes, ces femmes comme elle, elle est comme ces femmes, elle plonge la main dans son petit jean et frotte, vite, sèchement, regardée par ces femmes et *haletante et cambrée* et le soulagement est immédiat, et quelque chose de mouillé gagne ses doigts, c'est bizarre, elle n'a quand même pas fait pipi. (C : 37-38, souligné dans le texte)

Certes, le motif littéraire de la masturbation féminine constitue un important vecteur d'autonomie, l'indice d'une sexualité affranchie de la domination masculine. Pendant un moment, l'attention de Solange se détourne des femmes de la revue pour se recentrer entièrement sur elle-même et sur son propre plaisir. Elle devient, à son tour, « haletante et cambrée », mais pour nul spectateur : pour sa propre personne, seule dans la voiture, jusqu'à l'orgasme (qui ne se nomme pas encore comme tel; il est un « soulagement [...] immédiat »). Ainsi, les photographies ne sont pas simplement mises au service de sa jouissance, comme elles le seraient, par exemple, pour un

¹⁸³ Si la représentation de la nudité féminine n'est pas, en elle-même, problématique (voir, à ce sujet, Lavigne, 2014), le contexte dans lequel le magazine diffuse ces images, en contrepartie, l'est bien davantage. Ouvertement destinées à un public mâle – s'insérant, en ce sens, dans la tradition hétéronormative –, les photographies de sujets féminins sont divisées en sous-catégories, permettant de mieux cibler les envies de ces messieurs : « filles sexy, « hot » (celle-ci est plus largement consacrée au porno, mais contribue tout de même à « classer » la gent féminine : c'est là que se retrouvent les actrices du X) et « top model ».

destinataire masculin : elles apparaissent porteuses d'une autorisation : si « ces femmes [qui sont] comme elle » de la même manière qu'« elle est comme ces femmes » se touchent pour atteindre le plaisir¹⁸⁴, elle aussi le peut. Cependant, cette illustration de la figure féminine offerte, en attente, se trouve redupliquée à travers d'autres dispositifs, devenant l'unique modèle envisageable pour la jeune fille qui s'initie peu à peu à la sexualité. Aux femmes dénudées aperçues dans le magazine de son père viennent se surimposer les actrices du X, que Solange entrevoit sur Canal+, elles aussi « cambrée[s] et haletante[s] », « [p]énétrée[s] » et « [p]ossédée[s] » (C : 183, souligné dans le texte). Alors que les premières images de sujets féminins sexualisés observés par la jeune fille semblaient avoir eu un effet positif – celui de lui faire découvrir son corps et, par extension, sa sexualité, avant même de vivre son « premier rapport » (cela représentant en soi un topos d'émancipation) –, la répétition *ad nauseam* de cette seule figure conditionne Solange à se penser exclusivement comme objet de désir. C'est d'ailleurs cette posture, qui suggère l'obéissance et la docilité, que la jeune fille cherche à reproduire lors de sa première expérience sexuelle avec un garçon – nous y reviendrons dans le sixième chapitre.

Rory Dawn, protagoniste de *La fille*, tombe également par inadvertance sur « un morceau de papier glacé » (F : 111), vraisemblablement tiré d'une revue pornographique, alors qu'elle se trouve dans la voiture du Quincaillier, cet homme qui en a périodiquement la charge : « La tête d'une dame surgit entre mes doigts. Elle a un visage plat, tout en *O*. Un *O* autour de ses yeux bleus et sur ses joues roses, et le rouge qui dessine ses deux lèvres forme un grand *O* vide. Cette photo se trouve dans un magazine dégoûtant, qui n'est ni pour jouer ni pour les enfants. » (F : 111) Contrairement à la Solange de *Clèves*, cette image ne provoque, chez la jeune fille, aucun désir.

¹⁸⁴ Évidemment, le personnage de Solange n'est pas en mesure d'établir la distinction entre une femme qui éprouve *réellement* du plaisir, et une femme qui *simule* le plaisir, pour le bénéfice de la photo. Dans ce contexte, la photographie détient davantage une portée heuristique, qui instruit Solange sur ses potentialités sexuelles.

Voire : elle en est résolument dégoûtée. Ayant été agressée à diverses reprises par le Quincaillier, de même qu'ayant assisté, impuissante, aux viols commis par ce dernier sur sa propre fille, la protagoniste ne connaît de la sexualité que la violence avec laquelle elle peut être imposée. Par la force d'évocation que détient l'image pornographique, la photographie découverte dans la voiture de son agresseur agit tel un rappel de la position objectale qui lui a été assigné à travers le traumatisme du viol.

Femmes désirantes et prostituées : les figures repoussoirs de la sexualité féminine

Au même titre que les différents discours reconduits dans les récits, étudiés au chapitre précédent, les représentations culturelles évoquées dans les œuvres génèrent leur lot de figures repoussoirs. Dans *La vie heureuse*, la jeune Nina, regardant un film de Claude Lelouch mettant en vedette Geraldine Chaplin¹⁸⁵, est happée par une réplique particulière : « je [...] revis [Chaplin] dans un film de Lelouch où elle devait encore mourir. Je me souviens de la réplique du docteur, “Elle travaille trop et elle fait trop l’amour.” » (VH : 132-133) Au moment même où elle se découvre désirante et qu'elle apprivoise le fait que son désir soit dirigé envers une fille¹⁸⁶, il lui est suggéré, à travers un film mettant en scène une actrice qu'elle admire, qu'une sexualité libre mène potentiellement à la mort. Ainsi déduit-elle que « [l]e sexe pouvait donc tuer, par excès. » (VH : 133) Mais l'excès de sexualité – le « trop » souligné par le docteur dans le film de Lelouch – est éminemment subjectif et semble, en système patriarcal, être exclusivement accolé aux femmes. Loin d'être limité à cette production particulière, ce motif est récurrent. Dans nombre de représentations cinématographiques ou littéraires présentant des filles et des femmes faisant montre

¹⁸⁵ Il s'agit vraisemblablement du film *Les Uns et les Autres* (1981).

¹⁸⁶ Étant donné le poids des scénarios hétéronormatifs reconduits dans le roman, il ne va pas de soi, pour la narratrice, d'être attirée par une fille. Comme nous l'avons vu, ce désir est accompagné de nombreux questionnements et remises en question.

d'une sexualité décomplexée ou encore évoluant dans le milieu de la prostitution – dans tous les cas, celles qui se trouvent marquées du stigmate de la putain (Pheterson, [1996] 2001) – la mort semble être la résolution finale, souvent prématurée et violente, venue mettre fin à une vie jugée mauvaise (une « mauvaise vie », suivant l'expression populaire « femme de mauvaise vie » servant à désigner une femme qui œuvre dans le commerce du sexe)¹⁸⁷. La mort sert de punition, en même temps qu'elle est présentée, pour ces femmes, comme une rédemption¹⁸⁸. Or dans le roman de Bouraoui, c'est aux garçons, et, plus particulièrement, aux rapports hétérosexuels qu'est associée l'idée de la mort; à l'opposé, le désir de Marie pour Diane ramène la jeune fille du côté de la vie, la rend « éternelle » (VH : 283) – réaménagement symbolique qui constitue une échappée certaine en regard de l'ordre hétérosexuel, dont nous traiterons plus avant dans la partie consacrée aux résistances.

À l'occasion de son quatorzième anniversaire, Catherine, la narratrice de *La déesse des mouches à feu*, reçoit, de la part de sa mère, le livre *Moi, Christiane F., 13 ans, droguée, prostituée...* écrit par les journalistes Kai Hermann et Horst Rieck et racontant la vie de Christiane Felscherinow, dont l'enfance fut marquée par les mauvais traitements infligés par un père alcoolique, cette violence originelle ayant préparé le terrain à la dépendance ultérieure de la jeune fille à l'héroïne de même qu'à son entrée dans le monde de la prostitution. Alors que la mère de Catherine a recours à l'exemple de Christiane F. pour tenter de freiner les élans de sa fille en matière de sexualité, cette dernière y voit plutôt un modèle duquel s'inspirer¹⁸⁹. En réponses aux sorties

¹⁸⁷ Pensons notamment à la télésérie américaine *The Killing* (adaptée de la série danoise *Forbrydelsen*), plus particulièrement à la troisième saison, dont l'intrigue gravite autour des meurtres en série de jeunes filles prostituées, tuées spécifiquement, selon le meurtrier, parce qu'elles n'ont plus aucune valeur aux yeux de la société. Ainsi décrit-il ses victimes – telle une plaie qu'il se serait donné pour mission d'éradiquer : « They're just junkies, whores. They're just a burden to their families. I mean, they're everywhere. They're under bridges, they're just walking alone at night. They're in cheap, amateur porn videos. And nobody sees them. Because nobody cares. Just human garbage. »

¹⁸⁸ Voir, à ce sujet, (Blau DuPlessis, 1985), citée précédemment.

¹⁸⁹ « Christiane F. couchait avec Detlev pis je voulais faire pareil avec Pascal. » (DMF : 57)

fréquentes de Catherine au centre d'achats, où elle se rend afin de boire de la vodka avec ses amies et de « regarder passer » les garçons (DMF : 27)¹⁹⁰, le personnage de la mère use de la menace, l'avertissant que « si [elle ne] faisai[t] pas attention [elle se] ramassera[i]t comme Christiane F » (DMF : 26), sous-entendant par là que les filles qui prennent trop de libertés finissent mal. Mais l'histoire de Christiane F. n'est pas seulement celle d'une jeune fille délinquante, marginale (ou plutôt : marginalisée); c'est aussi celle de la « domination adulte » (Bonnardel, 2015) soit d'une classe légitimée signalant aux jeunes en rupture avec les codes dominants qu'il est temps de rentrer dans le rang. Or cette injonction à intégrer la « normalité », définie par le monde adulte, pèse d'autant plus sur les filles. Car si les garçons ont le privilège de demeurer de « grands enfants » ou « d'éternels adolescents », selon les expressions couramment utilisées, on attend davantage des filles qu'elles se responsabilisent plus tôt et prennent en main le couple qu'elles sont pressées de former, dès lors qu'elles commencent à explorer leur sexualité (Bozon, 2012). Contrairement aux garçons, elles n'ont pas le loisir de flirter ou de papillonner bien longtemps avant que cela n'entache leur réputation, voire nuise à leur intégrité.

La fabrique sexuelle : les scénarios dominants

Si bavardes que soient les productions culturelles à propos de la sexualité juvénile¹⁹¹, très peu d'entre elles, si ce n'est aucune – du moins, parmi celles qui sont mentionnées dans les œuvres de notre corpus – contribuent à éclaircir le « mystère » qui semble toujours planer sur le désir féminin. Et s'il arrive que ce dernier soit mis en scène, il n'apparaît jamais tourné vers la chair, le corps

¹⁹⁰ Ce qui constitue un renversement notable de l'ordre symbolique, lequel veut que les personnages masculins détiennent, seuls, le privilège d'apposer sur autrui un regard désirant.

¹⁹¹ Pensons, entre autres, aux nombreuses comédies américaines centrées sur le thème de la découverte de la sexualité (et sur l'urgence de « perdre son innocence »), ou encore à la littérature pour adolescent·e·s, héritée de la tradition du roman d'apprentissage.

désirant des filles demeurant toujours effacé, camouflé sous un désir encore considéré comme plus « moral », soit celui d'être sauvée – script indubitablement hérité des contes de fées. Cette « décorporalisation » du désir féminin que supportent les scénarios proposés aux protagonistes suscite invariablement un sentiment d'insatisfaction chez ces dernières, qui, pour leur part, sont à la recherche de scripts positifs, leur permettant d'apporter des réponses à la réalité de leurs désirs. L'absence de modèle présentant la sexualité féminine comme une expérience épanouissante mène, au final, les personnages de jeunes filles vers des premières expériences jugées décevantes, si ce n'est carrément violentes.

La sexualité au féminin : « The missing discourse of desire »

Plusieurs romans font référence à divers objets culturels qui nient la désirance des jeunes filles et des femmes, les figurant davantage comme *recevant* le désir de l'autre. Cette négation systémique, qui participe de l'élaboration et de l'actualisation du mythe de la pureté féminine, se trouve largement exploitée par le célèbre photographe David Hamilton¹⁹², dont le film *Bilitis* (1977) est évoqué dans *La vie heureuse*. Selon les dires de l'artiste¹⁹³, l'innocence du corps féminin juvénile représente la ligne directrice majeure de son œuvre, son propre « paradis terrestre ». Mais alors que Hamilton se targue d'avoir consacré sa carrière à révéler au grand public l'essence même de la beauté féminine¹⁹⁴, qui, selon lui, culmine à cet âge « magique » entre l'enfance et l'âge adulte, on ne peut qu'y voir la représentation d'un fantasme fabriqué de toutes pièces par le photographe. Du vêtement (pâle et vaporeux) à la posture (languissante, abandonnée), tout semble avoir été

¹⁹² Rappelons que ce dernier s'est suicidé en novembre 2016 après avoir été accusé d'agressions sexuelles par plusieurs femmes. Certaines de ces agressions auraient eu lieu après des séances photos. (Le Monde, 2016)

¹⁹³ Nous nous référons à une entrevue donnée à l'émission « L'invité » diffusée sur TV5 en janvier 2013.

¹⁹⁴ Il affirme utiliser un appareil « simple » et avoir recours à la « lumière du jour » plutôt qu'au flash pour un effet plus « naturel ».

minutieusement calculé pour fournir une image figée de la jeune fille en fleur, projection masculine par excellence. Les sujets sélectionnés par Hamilton ne présentent aucun défaut : leur corps et leur visage correspondent en tout point aux standards de beauté contemporains¹⁹⁵, à l'inverse des jeunes filles mises en scène par les autrices de notre corpus. Or ce choix suffit à invalider la prétention du photographe à saisir, à travers sa lentille, l'expression d'une quelconque « nature » féminine. Aussi n'en présente-t-il réellement qu'une infime partie, sélectionnant des filles favorablement dotées, dont l'image est, de surcroît, retravaillée, magnifiée par l'usage de certaines techniques propres à la photographie. C'est d'ailleurs ce faux-semblant qui est mis au jour dans le roman de Bouraoui, alors que la narratrice apprend que « *Bilitis* a été tourné avec un filtre pour un effet de pureté sur les corps des jeunes filles » (VH : 180). À l'opposé de ces figures caractérisées à la fois par leur blancheur¹⁹⁶ et leur aspect ingénu, Marie se décrit comme ayant « la peau noire et le vice dans les yeux » (VH : 180) – ce décalage entre le script imposé et la réalité de la jeune fille n'étant certainement pas étranger au fait que cette dernière éprouve de la difficulté à consentir à ses propres désirs.

De son côté, Catherine, la narratrice du *Premier été*, se familiarise avec l'univers de la sexualité par l'intermédiaire des magazines féminins *Podium* et *OK!*. Or ceux-ci cautionnent, à travers un quiz sur les premières relations sexuelles, la préséance du désir masculin :

Et puis est venue la question : *Il veut aller plus loin, mais pas toi, que fais-tu?*
A) Tu acceptes de peur qu'il te quitte b) Tu refuses... pour l'instant : s'il t'aime,
il saura attendre c) Tu le quittes aussitôt : ce n'est pas un mec pour toi.

Il n'y avait pas de réponse d).

Les seules possibilités pour une fille de quinze à dix-huit ans étaient donc comprises entre ces trois bornes : passivité, cruauté ou chasteté farouche.
 (PE : 105, souligné dans le texte)

¹⁹⁵ Il affirme, dans *Vingt-cinq ans d'un artiste* (1992), choisir ses sujets en fonction de la « transparence de la peau et des yeux, l'extrême finesse des cheveux, la blondeur qui estompe les sourcils, les pommettes saillantes, le front haut, et ce mouvement des lèvres charnues et du nez retroussé qui forment un petit museau tendre et rose » (Hamilton, 1992, cité dans E. Anizon, 2016).

¹⁹⁶ En effet, par le choix de ses sujets, Hamilton semble proposer que la « pureté » est l'apanage des jeunes filles blanches.

Faire l'amour par désir – ce qu'a entrepris quelque jours auparavant le personnage féminin avec un garçon de son choix – ne fait pas partie des possibilités étalées par *OK!*, la revue pour adolescentes que la jeune fille feuillette :

En vérité, je cherchais à comprendre : quelle place ça avait, ce que j'avais fait la veille? Quel nom ça portait? Coucher parce qu'on en a envie, parce qu'il [le garçon désiré] ne demande rien. Parce qu'il est beau, qu'on dirait que son corps est fait pour ça – et le nôtre aussi, pourquoi pas? [...] Est-ce que c'est des raisons, ça? *OK!* ne disait rien à ce sujet. (PE : 105-106)

Dans le contexte où évolue la narratrice, la gratuité du plaisir féminin est inconcevable, évacuée des scénarios dominants : « La sexualité proprement dite, je veux dire le plaisir, ça passait au second plan. À la limite, on expliquait aux filles comment en donner, jamais comment en recevoir. Il fallait se débrouiller dans une mer d'incertitude. » (PE : 113) Le discours prôné par les magazines féminins que consomme la jeune fille, lesquels représentent l'une des seules sources d'informations sur la sexualité que celle-ci, de même que sa sœur aînée, peuvent consulter¹⁹⁷, en plus d'enjoindre les filles à se conformer aux désirs de l'autre, insiste sur les risques inhérents à la pratique de la sexualité : « Le viol et la grossesse, c'étaient les deux écueils à éviter – au-delà, ça allait tout seul, et surtout, ça allait sans dire. » (PE : 113) Rappeler sans relâche aux filles les dangers d'une sexualité libre, tout en passant sous silence le plaisir pouvant en être retiré, voilà ce qui semble être le propre de ce type de production, qui vise à garder – ou à ramener¹⁹⁸ – les filles égarées sur le droit chemin.

En plus des scripts édictés par les magazines féminins destinés à un public de son âge, Catherine en découvre d'autres dans des revues pour femmes plus âgées qu'elle emprunte à sa

¹⁹⁷ La narratrice souligne qu'elle et sa sœur se sont « élevées toutes seules à coups de courrier du cœur de *Podium* et *OK!* » (PE : 113)

¹⁹⁸ Au moment où elle lit ces lignes, Catherine a déjà vécu sa première expérience sexuelle, laquelle s'est déroulée conformément à ses désirs. La prise en compte, après coup, des scripts édictés par les magazines féminins, l'entraîne ainsi à questionner ses actes passés, et l'incite à refouler ce qui, somme toute, s'était révélé comme une expérience positive.

grand-mère, dont *Bonne soirée*, dans lequel se trouve un cahier détachable comprenant « une histoire sentimentale, à l'eau de rose » (PE : 28). Comme sa grand-mère fait la collection de ces romans feuilletons, « à [l]a grande joie » (PE : 28) de la narratrice, cette dernière en fait la lecture pendant des heures, seule, au grenier de la maison, à l'abri des regards des autres membres de sa famille. Bien qu'elle dispose d'une grande quantité de cahiers de ce genre – elle en découvre « des piles entières » dans la grange (PE : 28) –, chacun des récits reprend fidèlement le même scénario :

La trame narrative était toujours identique et répondait aux lois du genre : jeune fille pauvre, homme mûr et puissant, relation difficile, haine amoureuse, ils se détestent mais ils s'aiment en secret, comme dans les *Hauts de Hurlevent* ou *Au bonheur des dames* (car les grands auteurs aussi connaissent l'eau de rose). Les feuilletons étaient vite lus et me laissaient largement le temps de rêver, poursuivant sans fin les mêmes histoires. (PE : 28)

Nourri par un modèle unique de relation, en l'occurrence fondé sur le départage inégal de pouvoir entre hommes et filles, l'imaginaire de la narratrice recrée sans cesse le même script, qu'elle applique par la suite à d'autres personnages, tirés d'œuvres différentes : Julien Sorel, Antigone, Andreï Boltonski... Aux « désordres » dans lesquels les plongent leurs auteurs (PE : 29), elle substitue « des amours compliquées qui suivaient la trame des feuilletons de *Bonne soirée* » (PE : 29). Si le dispositif narratif lui confère ainsi le pouvoir de réécrire certaines histoires classiques telles que *Le Rouge et le Noir*, *Antigone* et *Guerre et Paix* et d'en modifier le déroulement, sa capacité de réinvention se trouve limitée par l'ascendance du modèle romantique traditionnel qui a forgé son imaginaire. Son désir apparaît ainsi canalisé dans ce scénario unique, hérité des schèmes culturels fondés sur la supériorité masculine¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Après sa première relation sexuelle, elle constate le mensonge dont elle a été abreuvée à travers ces récits, et s'empresse de les transformer, intégrant, cette fois, des fantasmes de chair, tirés de l'expérience qu'elle vient de vivre : « Je reprenais un à un les feuilletons de *Bonne Soirée*, me délectant d'histoires sentimentales compliquées, dont je comblais désormais les ellipses à l'aide d'images d'une sensualité torride. » (PE : 66)

Le script « homme mature / jeune fille » trouve des échos dans *Tigre, tigre!*. Peter, qui use de divers stratagèmes pour garder Margaux sous son emprise, possède une collection d'œuvres de fiction centrées sur les aventures amoureuses caractérisées par une importante différence d'âge en faveur de l'homme. Les multiples faveurs sexuelles qu'il sollicite de la part de la narratrice s'inspirent notamment de romans tels que « *Belinda* d'Anne Rice [...], *L'Amant*, de Marguerite Duras, les nombreux livres de Virginia C. Andrews, et, bien sûr, la *Lolita* de Nabokov » (TT : 280)²⁰⁰, de films comme « *Lolita*, *Baby Doll*; et *La Petite* »²⁰¹ (TT : 280), et de productions pornographiques au sein desquelles figurent « des femmes qui faisaient tout, tout ce que les hommes voulaient » : « se mettre à genoux [pour] faire des pipes, ou [laisser] les hommes leur jouir au visage » (TT : 247). Abreuvée de ce script depuis plusieurs années, la narratrice développe un goût marqué pour les récits racontant des aventures amoureuses et sexuelles entre « hommes mûrs et jeunes filles » (TT : 280) – signe que les désirs s'avèrent indubitablement formatés par les scripts culturels, ici imposés à une jeune fille par un homme adulte faisant figure d'autorité. Mais alors qu'elle trouve un certain plaisir à se projeter dans des relations fictives caractérisées par une importante différence d'âge, la violence de certains scénarios proposés par divers films fait naître chez elle un dégoût qui, bientôt, se mue en une volonté de résistance. Lorsqu'elle suggère à Peter de visionner un film pornographique intitulé *Les Amours de Lolita*, ce qu'elle y découvre n'éveille

²⁰⁰ À l'exception de l'œuvre de Duras, ce genre de récits, en plus d'aplanir, par le recours au romantisme, les rapports de pouvoir qui opposent hommes et filles, soutient l'idéalisation de la jeunesse féminine. Cette valorisation de l'innocence et de la « pureté » instille, chez la jeune Margaux, dont l'imaginaire est constamment soumis à ce scénario unique, la peur de vieillir et de « perd[re] [son] éclat » (TT : 281). Or cette peur l'entraîne à rejeter les acquis que procure le fait de prendre de l'âge, et qui lui permettraient, éventuellement, de s'émanciper de Peter : « Si on devait en croire le Humbert Humbert de Nabokov, une nymphette était une fillette souple et déliée, envoûtante et envoûtée, d'environ neuf à quatorze ans : j'étais donc en train de toucher aux limites de ma nymphitude. » (TT : 281)

²⁰¹ La narratrice résume ainsi l'histoire de *La Petite* : « *La Petite* se passait à la Nouvelle-Orléans au début du XX^e siècle : c'était l'histoire d'un photographe qui tombait amoureux d'une prostituée de douze ans, Violet, et finissait par l'épouser. » (TT : 281)

en elle aucune excitation. La Lolita en question est malmenée par son propre père, avec qui elle a des rapports sexuels – ou plutôt, selon la grammaire employée, *lui* a des rapports sexuels *avec elle* :

Lolita devait avoir dix-neuf ans dans la vraie vie, mais elle était attifée pour avoir l'air beaucoup plus jeune. [...] Elle n'était que sourire et hilarité en se faisant pénétrer par toutes sortes de mecs : deux qui venaient réparer son climatiseur, un médecin qui l'examinait, et plus tard son père. Il lui donnait la fessée parce qu'elle avait séduit ces hommes [...]. Après la fessée, son père avait un rapport sexuel avec elle pour lui montrer qu'il l'aimait toujours et qu'elle n'était pas dégradée à ses yeux. (TT : 265)

Les scènes sexuelles du film ne plaisent guère à Margaux, qui ne parvient pas à s'identifier au personnage principal du film, ni à éprouver de plaisir : « Au bout d'un moment, je repoussai la main de Peter parce que le film n'excitait pas Nina²⁰². » (TT : 265) L'univers fantasmatique dont Peter abreuve Margaux/Nina se résume à un seul motif, « fait de femmes se soumettant à des hommes »²⁰³ (TT : 265), laissant, de la sorte, peu de place dans l'imaginaire de la narratrice à l'élaboration d'autres scripts, du moins jusqu'à ce qu'elle découvre, dans un magazine pornographique qu'elle subtilise au fils de Peter, « l'existence des dominatrices » (TT : 266). À la figure de la « soumise heureuse »²⁰⁴, la jeune fille préfère celle-ci; elle sait toutefois qu'il ne sert à rien d'en parler à Peter, sachant que celui-ci « ne louerait jamais un film avec des femmes qui contrôlent les hommes » (TT : 266), tout comme il est réticent, par ailleurs, à la laisser regarder des films mettant en scène des jeunes filles « infidèles » (TT : 263) ; autrement dit, qui défient l'autorité masculine, ou encore qui s'y soustraient entièrement.

²⁰² Nina est l'*alter ego* que se construit Margaux au fil du récit. Figure en apparence forte et indépendante, qui règne sur ses propres désirs, Nina est en réalité une coquille vide, qui n'a d'autre objectif que de plaire à Peter (TT : 247). Nous reviendrons sur cette figure un peu plus loin.

²⁰³ Bien que la narratrice sache que « ce n'[est] pas vrai » (TT : 265), que la sexualité ne se réduit pas à ce seul scénario, elle ne parvient qu'à l'âge adulte, et après plusieurs tentatives infructueuses, à s'extraire de la servitude sexuelle dans laquelle la maintient Peter.

²⁰⁴ Selon Peter, « [l']actrice qui joue Lolita est joyeuse; elle aime sincèrement le sexe. Quand elle fait une pipe, elle n'expédie pas ça comme une corvée. » (TT : 263)

Les scripts sexuels relayés dans les romans du corpus à travers le dispositif intertextuel imposent la référence phallique du désir (Benjamin, 1988). Par conséquent, le désir et le plaisir au féminin, au sein de la relation hétérosexuelle, sont invariablement posés en réponse à un incitatif masculin. Tout semble indiquer aux jeunes filles qu'il vaut mieux ne pas montrer qu'elles savent comment se procurer du plaisir. Lorsque les objets culturels cités dans les œuvres à l'étude mettent en scène des rapports (hétéro)sexuels impliquant une jeune fille, celle-ci semble toujours soumise aux désirs de l'homme qui, seul, détient le pouvoir d'orchestrer la relation. Aucun référent intertextuel ne propose de scénario où le sujet féminin prend les devants et influence le déroulement de l'acte en fonction de ses désirs. Cela transparaît particulièrement dans les représentations mettant de l'avant l'expérience fortement scriptée de la défloration.

La première fois

Nous l'avons vu : le « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007) se fonde sur la dialectique opposant le gain (masculin) et la perte (féminine). Si le motif de la perte s'avère d'emblée porteur de violence sur le plan symbolique (il suggère en effet la dépossession d'un objet de valeur – la virginité – laquelle suppose une déchéance²⁰⁵), il comporte également une dimension physiquement violente; il semble en effet, dans le script canonique de la première fois, que la défloration féminine ne puisse s'effectuer sans douleur. C'est du moins ce qu'apprend Solange, dans *Clèves*, à la lecture de Maupassant : « Dans *Une vie*, de Maupassant, il est écrit : “Une souffrance aiguë la déchira soudain; et elle se mit à gémir, tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment.” » (C : 64) Jeanne, la protagoniste du roman de Maupassant, n'est pas seulement « prise » par son mari, comme le suggère la grammaire traditionnelle employée pour

²⁰⁵ De « déchoir », lequel renvoie, dans la mythologie chrétienne, à la perte de la grâce originelle (ici, celle de l'enfance, et de sa pureté).

décrire le rapport hétérosexuel normatif (Guiraud, 1978), mais littéralement « possédée », ce qui la confine au rang d'objet approprié²⁰⁶. Qui plus est, le rapport sexuel représenté – qui a toutes les allures d'un viol – fait suite à des avances brutales, non désirées de la part de Jeanne²⁰⁷. Au sein du script imposé à Solange par le biais d'une œuvre ayant été instituée comme un classique de la littérature française et faisant ainsi figure de référence, les femmes n'ont pas d'autre choix que de céder aux volontés des hommes – plus encore lorsque ces derniers ont recours à la force, comme c'est le cas dans *Une vie* –, et ce, même lorsqu'elles sont sans désir. Or selon Monica Cristianson et Carola Eriksson (2013), ce serait précisément cette absence de désir qui se trouve à l'origine de la douleur liée au premier rapport sexuel pénétratif, et non la rupture de l'hymen, qui, nous l'avons vu, tient davantage du mythe que de la réalité physiologique. C'est à cette douleur, décrite comme inévitable, que l'on demande aux filles et aux femmes de s'accommoder; une souffrance qui déforme le corps (celui de Jeanne est « tordu » dans les bras de son mari), le « déchire » – dans tous les cas, menace son intégrité²⁰⁸. Que cette douleur soit reconnue comme normale amoindrit sa gravité et, par extension, atténue chez les filles le réflexe de défense que suscite normalement une

²⁰⁶ Ici, l'appropriation est scellée par le contrat de mariage, qui fait de Jeanne la « femme de » : « Alors elle songea ; elle se dit, désespérée jusqu'au fond de son âme, dans la désillusion d'une ivresse rêvée si différente, d'une chère attente détruite, d'une félicité crevée : “Voilà donc ce qu'il appelle être sa femme ; c'est cela ! c'est cela !” » (Maupassant, [1883] 1966 : 62)

²⁰⁷ Bien que le passage qui suit ne soit pas intégralement cité dans l'œuvre de Darrieussecq, il convient de reproduire ici une partie de l'œuvre originale afin de restituer la violence de la défloration telle que représentée par Maupassant : « Aussitôt, il la prit en ses bras, bien qu'elle lui tournât le dos, et il baisait voracement son cou, les dentelles flottantes de sa coiffure de nuit et le col brodé de sa chemise. Elle ne remuait pas, raidie dans une horrible anxiété, sentant une main forte qui cherchait sa poitrine cachée entre ses coudes. Elle haletait bouleversée sous cet attouchement brutal ; et elle avait surtout envie de se sauver, de courir par la maison, de s'enfermer quelque part, loin de cet homme. Il ne bougeait plus. Elle recevait sa chaleur dans son dos. Alors son effroi s'apaisa encore et elle pensa brusquement qu'elle n'aurait qu'à se retourner pour l'embrasser. À la fin, il parut s'impatienter, et d'une voix attristée : “Vous ne voulez donc point être ma petite femme ?” Elle murmura à travers ses doigts : “Est-ce que je ne la suis pas ?” Il répondit avec une nuance de mauvaise humeur : “Mais non, ma chère, voyons, ne vous moquez pas de moi.” Elle se sentit toute remuée par le ton mécontent de sa voix ; et elle se tourna tout à coup vers lui pour lui demander pardon. Il la saisit à bras-le-corps, rageusement, comme affamé d'elle ; et il parcourait de baisers rapides, de baisers mordants, de baisers fous, toute sa face et le haut de sa gorge, l'étourdissant de caresses. Elle avait ouvert les mains et restait inerte sous ses efforts, ne sachant plus ce qu'elle faisait, ce qu'il faisait, dans un trouble de pensée qui ne lui laissait rien comprendre. » (Maupassant, [1883] 1966 : 61-62)

²⁰⁸ « [...] être une femme, c'est s'habituer à certaines douleurs » (PE : 98), avance, pour sa part, la narratrice du *Premier été*.

agression. Voilà certainement ce qui conditionne la jeune Solange à laisser Arnaud, son copain, la sodomiser lors de leur premier rapport, en dépit de la « douleur qui racle » (C : 215) et malgré que « ça fa[sse] franchement mal » (C : 217). Ce script, tiré de l'œuvre de Maupassant, est aussi convoqué à la suite du premier baiser de Solange avec un inconnu dans un bar. Après être sortie en boîte et avoir passé une partie de la soirée avec un garçon plus vieux, elle fantasme sur cette première expérience, reprenant les images et les mots appris dans le roman de Maupassant, les seuls qui lui aient été donnés pour parler de sa sexualité : « Peut-être qu'elle est tombée amoureuse ? Elle veut *se donner à lui*. Elle pourrait raconter à Rose : je suis tombée amoureuse et *je me suis donnée à lui*. Et raconter à Christian. *Il la posséda violemment*. » (C : 123-124, nous soulignons)

L'intertexte d'*Une vie* figure également dans le roman de Nathalie Kuperman, *Tu me trouves comment?*. Le passage du roman de Maupassant cité montre cette fois une Jeanne languissante, en attente « de l'homme qu'elle aimera » (TMTC : 39). Si la narratrice, Cyrille, se révèle critique à l'égard du personnage féminin imaginé par Maupassant²⁰⁹, le script de la passivité féminine imposé à son imaginaire conserve son efficacité et oriente malgré tout le comportement de la jeune fille au moment où elle se retrouve seule avec un garçon qui insiste pour avoir un rapport sexuel alors qu'elle-même n'en ressent pas l'envie. Aussi, plutôt que de se soustraire à ses avances, elle est amenée à lui obéir, acquiesçant machinalement à ses ordres. Alors qu'il prend les devants, et « fourrag[e] » avec sa langue « l'intérieur de [sa] bouche », Cyrille s'efforce de ne « penser à rien » (TMTC : 51). Et lorsque le garçon « gliss[e] sa main dans [sa] culotte », « tourn[ant] vite

²⁰⁹ « Mais moi, très franchement, je m'étais arrêtée au moment où l'héroïne, Jeanne, est dans la maison de ses parents à la campagne. Elle passe la nuit à la fenêtre à éprouver des sensations et à rêver de l'homme qu'elle aimera alors qu'elle ne le connaît même pas. En fait, elle l'aime déjà. Cette idée m'a fait froid dans le dos. Moi, il m'arrive aussi de penser à des gens qui n'existent pas, mais pour rien au monde je ne voudrais les rencontrer. » (TMTC : 39)

[et] appuyant fort », elle reste « figée » (TMTC : 53), attendant que le rapport prenne fin, à l'image de Jeanne, qui « ferm[e] les yeux » et « se blottit tout au fond du lit » alors que son mari la rejoint pour la première fois dans le lit conjugal (Maupassant, [1883] 1966 : 61).

Les référents intertextuels reconduits dans *Le premier été* d'Anne Percin, particulièrement ceux rattachés à la culture populaire, confortent, de la même façon, les positions antinomiques relevant de l'acte de prendre, traditionnellement déployé au masculin, et l'état qui consiste à « être prise », associé au féminin. À une fête donnée au village où Catherine et sa sœur passent leur été, les jeunes filles et garçons dansent sur « Tchiki boum » du groupe français Niagara, dont le refrain semble à la narratrice « d'une audace exceptionnelle » : « Et si tu prends mon corps, tu n'as pas vraiment tort » (PE : 42) clame la chanteuse du groupe. L'initiative sexuelle apparaît une fois de plus comme l'apanage de l'homme, qui doit montrer, cela dit, qu'il « en est un » : « Je verrai bien si tu es un homme » poursuit la chanteuse dans la chanson originale. Comme l'évoquait Anne-Marie Dardigna dans *Les châteaux d'Eros*, c'est d'abord la conquête et la maîtrise d'une femme qui *fait* l'homme; c'est par la domination d'une femme que l'homme fournit la preuve de sa virilité (Dardigna, 1980). Cette puissance virile est non seulement valorisée, mais culturellement dotée d'un fort potentiel érotique : « Montre-moi, enlève-moi / Tu seras comme le héros de mes rêves » dit la chanson. Aussi les filles ont-elles besoin de « se faire montrer » les secrets bien gardés de la sexualité par celui qui, seul, détient la réponse à leurs désirs. Subsiste également, au sein de ce référent contemporain, la figure du prince, héritée des contes de fées, l'inconnu venu d'un royaume lointain pour emmener les pauvres filles vers un monde meilleur. Entre ces deux camps opposés que constituent l'autonomie masculine et la soumission féminine, la connaissance absolue de l'Un et la naïveté de l'Autre, réside un enjeu de pouvoir, qui, en même temps qu'il assigne à chacun·e un objet de désir précis, forge les postures canoniques, indispensables à la réalisation du scénario de la première fois : celle de l'initiateur, et celle de l'ingénue. Certes, Catherine prend ses distances

avec ce type de discours, le tournant au ridicule²¹⁰, mais la norme que celui-ci édicte n'en pèse pas moins lourd : la narratrice reconnaît par la suite que c'est sa sœur, laquelle a refusé d'avoir une relation sexuelle avec son petit ami, et non elle, qui se trouve du « bon côté » du monde (PE : 49) et qui « rayonn[e] comme une princesse de contes » (PE : 45).

Alors que le premier rapport sexuel représente un jalon important de « l'hétérosexualisation du désir » (Butler, [1990] 2006), son caractère spécifiquement hétéronormatif reste implicite. Certains scripts apparaissent néanmoins plus explicites que d'autres; c'est le cas notamment de ceux transmis par les ouvrages de référence, lesquels se donnent à lire comme un ensemble de données neutres et objectives, mais qui découlent, en réalité, de savoirs situés, et qui sont, par le fait même, immanquablement teintés d'idéologie (Puig de la Bellacasa, 2012). Dans *Clèves*, le *Nouveau Larousse universel* que consulte Solange agit comme vecteur de la norme hétérosexuelle :

Sexe : « Chacune des deux formes adultes complémentaires, dont l'union assure la reproduction. [...] *Le sexe faible, le beau sexe*, les femmes. || *Le sexe fort*, les hommes. [...] L'organe qui élabore le gamète fécondant [...] est dit "mâle". L'organe qui élabore le gamète fécondé [...] est dit "femelle". » (C : 40-41, souligné dans le texte)

Ainsi envisagée, la sexualité, subordonnée à la reproduction, parachève la distinction entre les sexes en ayant recours au fantasme culturel de la « complémentarité ». Aux questions que se pose Solange sur la sexualité, sont offertes, à travers l'intertexte du dictionnaire, des définitions supportant les traditionnelles dichotomies de l'actif et du passif, du fécondant et du fécondé, du sujet et de l'objet du désir²¹¹.

²¹⁰ « Nous avons des mouvements exagérés, des grimaces, pour tourner tout cela à la farce, masquer le ridicule de la chanson et celui de notre présence, de notre existence même, peut-être. Kiki répétait à tue-tête le refrain qui nous semblait d'une audace exceptionnelle : "Et si tu prends mon corps, tu n'as pas vraiment tort." Et ça nous faisait rire – sûrement parce que nous n'y croyions pas du tout, que nous n'y mettions aucune conviction, avec nos seize ans, notre manque d'assurance, nos complexes. » (PE : 42)

²¹¹ Sur les métaphores qui imprègnent le lexique de la reproduction, voir Fox Keller (2000).

Le « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007) imposé aux personnages féminins par le biais des représentations culturelles en circulation dans les romans définissent les filles comme des propriétés dont la conquête assure l'établissement et le maintien de la supériorité masculine. À travers ce scénario, particulièrement celui proposé par *Une vie* de Maupassant, elles sont réduites à leur corps, dont on s'empare comme d'un territoire : contre leur gré, dans la douleur et le sang, symbole par excellence du premier rapport pénétratif.

LES SCRIPTS DE LA VIOLENCE SEXUELLE

La violence sexuelle exercée contre les filles et les femmes résulte en majeure partie du déni de reconnaissance dont fait l'objet leur désir. Longtemps passé sous silence dans les textes de lois, leur (non-)consentement sexuel, s'il est désormais pris en compte sur le plan juridique (Jaspard, [2005] 2011), ne semble pas pour autant avoir acquis la même valeur que celui des hommes. Voire, il semble que ce ne soit qu'aux filles et aux femmes que l'on demande de consentir, les hommes ayant de tout temps détenu ce droit fondamental qui consiste à exprimer ses désirs, de même que celui de manifester son refus. Lieu privilégié de l'expression et de la reconduction des construits sociaux, les objets culturels d'une société donnée, à un temps donné de son histoire, nous informent des normes qui prévalent, notamment en ce qui a trait aux rapports de pouvoir qui gouvernent les relations hommes-femmes. Si les représentations culturelles se font parfois espaces de redéfinition des rôles sexués, proposant de nouvelles façons d'entrevoir les rapports sociaux de sexe, elles demeurent tout de même le relais par lequel continue de s'exprimer le sous-texte patriarcal, le point de départ de toute tentative de réécriture. Alors que, depuis la révolution féministe et la venue des femmes à l'écriture (Cixous, 1977), les œuvres littéraires, cinématographiques et artistiques remettant en question les hiérarchies de genre se sont multipliées, aucune de celles-ci ne trouve sa place parmi les multiples intertextes mobilisés par les autrices de notre corpus, ce qui confirme la

persistance de la contrainte sur le plan culturel. Les œuvres faisant partie du paysage culturel des personnages féminins répondent plutôt aux scripts les plus traditionnels, fournissant un cadre structurel « légitime » à l'intérieur duquel la violence misogyne peut s'exprimer.

La culture du viol

Les présupposés sexistes qui fondent la culture du viol saturent l'espace social, lui-même marqué par les « rapports de pouvoir asymétriques persistant entre homme et femmes » (Jaspard, [2005] 2011 : 64). Il faut bien voir que les représentations culturelles participent de ce phénomène de propagation des schèmes de violence et jouent un rôle capital dans la dissémination de micro-récits banalisant et justifiant les actes de domination sexuelle perpétrés à l'endroit des filles et des femmes. Souvent envisagées comme reflets ou miroirs de la société, et plus rarement pour ce qu'ils sont, soit des construits symboliques relayant *une* vision du monde particulière, les objets culturels détiennent une ascendance certaine sur l'élaboration des scripts sociaux ou, du moins, sur l'idée que chacun·e s'en fait.

Si certaines productions, généralement destinées à un public restreint, se sont faites, au fil des années, le support de transformations sociales, permettant de repenser les identités et les rapports qu'elles mettent en jeu, d'autres, associées bien souvent à la sphère de grande diffusion, maintiennent le *statu quo*, relayant pour leur part le point de vue du dominant sur le monde, le seul considéré comme valide. Ce type de représentation, voué à la reproduction du Même, occupe une place de choix dans les romans de notre corpus. Et parmi les nombreux invariants qui traversent les objets culturels convoqués figure la banalisation systémique de la violence sexuelle, elle-même supportée par l'hégémonie de la domination masculine.

La domination masculine : la violence autorisée des hommes

Alors qu'elle n'est pas encore en âge de fréquenter l'école, Aïcha, protagoniste de *Et au pire on se mariera* de Sophie Bienvenu, se retrouve le plus souvent seule à la maison avec le conjoint de sa mère, Hakim, avec qui elle « regard[e] des films toute la journée » (EAP : 10). Loin de faire l'objet d'un consensus entre les deux personnages, le choix des films répond aux seules préférences de l'homme, ce qui contraint la jeune fille à s'adapter aux goûts cinématographiques de ce dernier : « Moi je préférais les dessins animés, mais ça le faisait chier, les dessins animés, alors j'ai fini par m'habituer à ses trucs. » (EAP : 10) Hakim ne consommant que des « super vieux films, genre *Scarface* » (EAP : 10), Aïcha se voit confrontée, au quotidien, non seulement à une culture adulte dont elle ne saisit pas encore bien les codes, mais aussi, vu le genre préconisé par son beau-père (action, gangster), à des scripts foncièrement machistes. Tous les films dont il est fait mention mettent à l'avant-plan des protagonistes masculins à la fois redoutables et sans scrupules, qui usent de violence pour arriver à leurs fins. Parmi d'autres : des films tirés de la série des *James Bond*, le thriller américain *Cobra* et celui qui, aux dires de la jeune fille, est leur préféré entre tous, *Scarface* du réalisateur Brian de Palma, lequel s'avère également le plus intéressant du point de vue de l'analyse intertextuelle. Portrait type du gangster, le personnage central du film, Tony Montana (incarné par Al Pacino), correspond en tout point au modèle de masculinité hégémonique célébré par le cinéma d'action. L'ensemble des stratégies déployées par le personnage principal, qui passe rapidement de petit truand fraîchement immigré à Miami à magnat de la drogue, s'avèrent centrées sur l'accumulation de capital, qui est aussi un moyen de s'appropriier une – ou des – femme(s), comme l'indique cette réplique, qu'il sert à son ami et partenaire d'affaires, Manny : « In this country, you gotta make the money first. Then when you get the money, you get the power. Then

when you get the power, then you get the women²¹² » (*Scarface*, 1983). Dans *Scarface*, ce rapport d'appropriation fait également intervenir la question de la « race » : Montana, d'origine cubaine, convoite Elvira Hancock, une femme blanche, laquelle est, au moment où il la rencontre, la petite amie de Frank, chef de l'organisation criminelle ayant recruté le personnage principal. Or comme le souligne bell hooks, dans son ouvrage *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme* ([1981] 2015), la « possession » d'une femme blanche par un homme non-blanc est synonyme, pour ce dernier, de réussite sociale – l'homme parvenant ainsi, par le biais de la reconnaissance octroyée par une femme d'une classe sociale définie comme supérieure, à s'affranchir de sa position subordonnée assignée par un système fondé sur la suprématie blanche. Mais une telle ascension ne semble pouvoir se faire autrement que par le détour sexiste impliquant la réification de cette femme, laquelle devient l'instrument de la réussite masculine – la chosification d'Elvira étant, par ailleurs, surdéterminée par le fait qu'elle soit « enlevée », par Montana, à un autre homme, plus haut placé que lui : « La femme idéalisée devient une propriété, un symbole, une décoration ; elle est dessaisie de ses caractéristiques humaines essentielles. » (hooks, [1981] 2015 : 184)

Dans *Et au pire, on se mariera*, la question de la race s'exprime différemment. À l'inverse de Tony Montana, qui se forge un statut d'homme influent grâce à la vente de la drogue, Hakim, immigrant d'origine algérienne, se révèle relativement impuissant du point de vue social : sans-emploi et sans le sou, il écoule ses journées à boire de la bière au domicile de sa conjointe, la mère d'Aïcha. Cependant, malgré qu'il n'incarne pas la masculinité puissante et hégémonique performée par le personnage d'Al Pacino, le statut qui lui est attribué au sein du foyer familial, soit celui d'un homme adulte ayant la charge d'une jeune enfant, lui confère un pouvoir substantiel – pouvoir dont

²¹² « Dans ce pays, il faut d'abord faire le fric, et quand tu as le pognon, tu as le pouvoir, et quand tu as le pouvoir, tu as toutes les bonnes femmes. » (*Scarface*, 1983, traduction tirée de la version française du film)

il use de manière abusive à l'endroit d'Aïcha. Profitant de l'in-connaissance (Mathieu, [1985] 2013) de la jeune fille, Hakim l'entraîne sur un territoire dont elle ne connaît ni le langage, ni les limites : alors qu'ils regardent un film ensemble, il pose sa main entre les jambes de la jeune fille qui, de son côté, est complètement paralysée :

Il te demande si ça te fait du bien, mais t'oses pas vraiment répondre, parce que tu peux pas vraiment avouer aimer un truc interdit. Tu dis juste « hm-hm ». Il te dit qu'il aime ça aussi. Il te demande de regarder l'effet que ça lui fait. Tu peux toucher, si tu veux. Mais t'oses pas. Parce que, comme je te disais tantôt, t'oses jamais. (EAP : 80)

Certes, la narratrice laisse entendre qu'elle ne déteste pas ces gestes : « Parfois, tu fais un mouvement de trop, et il bouge sa main ailleurs. C'est comme un retour brutal à la réalité. T'as envie de crier, t'as envie de prendre sa main et de la remettre où elle était. » (EAP : 80) Or ce désir d'être caressée par son beau-père semble surtout exprimer le besoin de réconfort, l'envie d'être câlinée comme « un bébé oiseau » (EAP : 80), d'être enfin l'objet d'attention de quelqu'un. Les caresses du personnage masculin lui offrent toutes sortes de sensations nouvelles qui, pour un court instant, lui font oublier la pauvreté de son milieu, les chicanes perpétuelles avec sa mère et les engueulades entre cette dernière et Hakim. En comparaison avec la relation qu'elle entretient avec sa mère, qui, de son côté, se voit forcée d'incarner l'élément responsable de la maison, celle qui rappelle les règles et les devoirs, et qui est peu présente en raison de son emploi à temps plein, le rapport d'Aïcha avec son beau-père, bien qu'incestueux, est celui qui apparaît aux yeux de la jeune fille comme étant, paradoxalement, celui dans lequel elle se sent davantage reconnue et acceptée. La crainte de perdre ce lien l'incite par ailleurs à acquiescer à toutes les demandes de l'homme et à incarner cet objet désirable, disponible et avenant que son beau-père projette sur elle :

On regardait plein de films quand j'allais pas à l'école. Il me disait : « Tu vas me chercher une bière, P'tit-cul? » J'y allais, et j'en sortais une autre du frigo en même temps parce qu'il préférait la bière pas trop froide, mais pas chaude non plus. Un peu plus froide que tiède. [...] J'aurais pu passer ma vie à faire

ça. « Heureusement que t'es là », qu'il me disait, et il me faisait un bisou.
« T'es la femme parfaite! » (EAP : 78-79)

L'intertexte principal dans l'œuvre de Margaux Fragoso est également celui qui lui donne son titre et dont une partie est placée en exergue au roman : le poème « Le Tigre »²¹³ de William Blake sous-tend l'entièreté du récit, et fait écho, en de nombreux endroits, aux événements vécus par la narratrice. Alors que différentes interprétations du poème de Blake ont établi un rapprochement entre celui-ci et la Révolution française, voyant dans le tigre en question le symbole de la force révolutionnaire (Evans, 2006), sa lecture, jointe à celle du roman de Fragoso, lui confère une toute nouvelle dimension et éclaire, de la même façon, le récit de la jeune Margaux. Composé de six strophes, le poème en entier s'énonce sous la forme de questions adressées à l'animal – questions qui traduisent l'étonnement du sujet poétique devant la toute-puissance de son créateur : « Tigre, tigre! ton éclair luit / Dans les forêts de la nuit, / Quelle main, quel œil immortel / Purent fabriquer ton effrayante symétrie ? » (Blake, [1794] 2002) De ce fait, le poème de Blake semble moins se centrer sur le tigre que sur celui qui, depuis les « abîmes » et les « cieux lointains » l'a engendré. Vu ainsi, le statut du tigre, dans le poème, change radicalement, passant de prédateur vorace et sans pitié à créature manipulée par une instance supérieure. Aussi partage-t-il, en cela, la condition de l'agneau (« Celui qui fit l'Agneau, est-ce lui qui te fit? »), tous deux étant soumis à un maître dont le pouvoir surpasse le leur.

Si la figure du tigre est associée, dans le roman de Fragoso, au personnage féminin principal²¹⁴, celle du Créateur se trouve, pour sa part, incarnée par Peter. Dans le poème de Blake, le Créateur est à la fois celui qui « façonne » et manipule l'objet de sa création : « Quelle épau-

²¹³ « The tyger » en langue originale anglaise.

²¹⁴ À plusieurs endroits dans le roman est soulignée la fascination de Margaux pour les tigres. L'admiration qu'elle porte à ces derniers l'amène notamment à lire plusieurs livres à leur sujet (TT : 36), de même qu'à souhaiter, en rêve, « avoir une queue de tigre » (TT : 78).

quel savoir-faire / tordirent les fibres de ton cœur? / Et quand ce cœur se mit à battre, / quelle terrible main? Quels terribles pieds? » (Blake, [1794] 2002) Peter, charpentier de formation, est également celui qui fabrique les choses, les modelant selon ses désirs. Aussi entreprend-il de « former » Margaux à sa manière, s'appropriant chacune de ses impulsions afin de les tourner à son avantage. Comme l'écrit Fragoso, dans le prologue à son récit autobiographique : « Peter a en quelque sorte comme reprogrammé les frémissantes cellules de cette enfant²¹⁵. Il a habilement répertorié ses envolées vers la joie et suivi ses évidents circuits vers le désir [...] » (TT : 13)

Certes, pendant un certain temps, les jeux imaginaires de Margaux, qui s'auto-représente à quelques reprises sous les traits de l'animal, lui servent de refuge contre les demandes de plus en plus pressantes de la part de Peter. Ainsi, lorsque celui-ci lui suggère un jour d'enlever tous ses vêtements pour jouer à cache-cache, elle met en scène sa propre métamorphose, de façon à échapper à l'état de vulnérabilité auquel il la confine :

[...] aller nue ne me posa pas de problème; cela me faisait me sentir moins moi-même et plus comme un tigre ou un lapin ou tout ce que je faisais semblant d'être. Souvent, quand j'étais nue, je grognais en respirant ou je léchais les poignées de la Suzuki. Ou bien je refusais d'ouvrir les yeux ou de me mettre debout, jusqu'à ce que Peter braque une lampe sur mon visage. (TT : 73)

Ce manège lui offre un sursis, une façon de recouvrer sa liberté, alors qu'elle s'évade entièrement de la réalité, comme le remarque Peter : « Tu te prends tellement à tes jeux que c'est comme si tu n'étais plus là » (TT : 73) – ce qui, visiblement, effraie l'homme, qui craint de perdre son ascendance sur la jeune fille. Aussi s'acharne-t-il de plus en plus sur cette dernière, la ramenant à l'ordre chaque fois qu'elle tente de s'échapper par l'entremise de son imaginaire²¹⁶. À mesure

²¹⁵ L'écrivaine fait ici référence à elle-même, plus précisément à la jeune fille qu'elle a été, et dont l'histoire est racontée dans *Tigre, tigre!*. Ce segment s'inscrit dans un passage où l'autrice a recours à la dissociation énonciative, afin de mettre en contexte le·la lecteur·rice : « Imaginez une fille d'environ sept ans... » (TT : 12)

²¹⁶ Lorsque Peter insiste pour montrer ses organes sexuels à Margaux, celle-ci fait mine de se dérober en imitant un lapin. L'homme exprime par la suite sa contrariété en intimant la jeune fille à agir de manière plus « adulte » : « Peter avait l'air déçu. "Tu as huit ans, maintenant. Sois raisonnable." » (TT : 87)

que l'influence de Peter sur Margaux grandit, la force symbolique du tigre, qui permettait à la narratrice d'opposer une certaine résistance aux commandements de Peter, décroît jusqu'à s'éteindre complètement. Lorsqu'un jour, celui-ci « insist[e] pour [l']enlacer et [l']embrasser sur la bouche » (TT : 72), qu'il se fait ensuite plus insistant, et qu'il lui « caress[e] le dos, les fesses, le cou, et l'entrejambe » (TT : 72), elle se voit à nouveau sous les traits de la bête, cette fois abattue, puis dépouillée :

Par exemple, quand je m'écroulais sur le sol de ciment pour lui montrer que j'en avais assez, il me caressait en faisant mine de me défaire de ma fourrure, comme les chasseurs de gros gibier font avec les tigres. Convaincue d'être vraiment morte, je ne sentais plus les sensations bouleversantes. (TT : 72)

Le rapprochement établi entre le récit de Margaux et le poème « Le Tigre » de Blake nous invite ainsi à considérer le personnage de Peter sous deux facettes de la masculinité hégémonique : celle du Créateur et celle du prédateur. Qu'il soit celui qui manie l'objet de sa création, ou encore celui qui traque sa proie, comme le font « les chasseurs de gros gibier », le personnage masculin contrevient, de toutes les manières possibles, au déploiement de l'autonomie sexuelle de la narratrice.

Bref, les œuvres filmiques citées dans *Et au pire, on se mariera* configurent des scripts à l'intérieur desquels la violence masculine se trouve avalisée. Dans *Scarface*, par exemple, les femmes sont perçues comme des biens interchangeableables que les hommes puissants peuvent s'approprier. Ce type de représentations, qui participe de la normalisation de la violence physique et symbolique perpétrée envers les femmes, fournit, en quelque sorte, au personnage masculin se trouvant en position d'autorité un cadre précis, à l'intérieur duquel des actes répréhensibles demeurent impunis. Le genre des productions filmiques choisies par Hakim, qui valorise tous les aspects de la masculinité virile et toute-puissante, contribue également à ancrer davantage, dans

l'esprit d'Aïcha, sa condition de dominée, l'incitant, subséquemment, à se montrer obéissante envers tous les hommes dont elle croise le chemin.

Si les marques intertextuelles qui renvoient au poème « Le Tigre » de William Blake dans *Tigre, tigre!* consolident, de la même façon, la domination masculine, les répercussions sur la narratrice sont moins « directes ». Cité en exergue, le poème s'adresse avant tout aux lecteurs et aux lectrices : nul indice, dans le récit, ne permet de déduire que la jeune fille connaît l'œuvre du poète anglais. La rencontre de ces deux textes n'est pas pour autant fortuite : le poème de Blake s'avère porteur de signification en ce qu'il informe du contexte idéologique dans lequel prend place l'histoire de Margaux – un contexte entièrement façonné par le pouvoir patriarcal, où la violence des hommes se trouve légitimée.

L'apprentissage de la peur : la « vulnérabilisation » des filles

Parmi les objets culturels traditionnellement marqués par une distribution inégalitaire des rôles de genre figure le cinéma d'horreur²¹⁷. Alors que ce type de productions invite les spectateurs masculins à adopter une posture dominante, par le biais de l'identification au protagoniste mâle, sujet de l'action (Mulvey, 1975), il condamne les spectatrices à être les témoins impuissants de la violence commise sur l'objet-femme. Voilà entre autres ce qui explique, selon Linda Williams, la différence de réactions fréquemment observées chez les hommes et les femmes devant une scène d'horreur :

Whenever the movie screen holds a particularly effective image of terror, little boys and grown men make it a point of honor to look, while little girls and grown women cover their eyes or hide behind the shoulders of their dates. There are excellent reasons for this refusal of the woman to look, not the least

²¹⁷ À ce sujet, voir Clover ([1992] 2015).

of which is that she is often asked to bear witness to her own powerlessness in the face of rape, mutilation and murder. (Williams, [1984] 1996 : 61)²¹⁸

Les réactions comprises dans ce script répandu de la femme apeurée et de l'homme courageux devant une scène d'épouvante s'avèrent en partie redevables à l'effet de réel que produit le dispositif cinématographique, et non à une quelconque propension dite « naturelle » des hommes à la force de caractère, et celle des femmes au désir d'être protégée. Or ce « réalisme » que l'on attend du cinéma (au point où il devient un critère d'appréciation permettant de trancher entre les « bons » et les « mauvais » films) fait parfois oublier qu'il s'agit en réalité de scénarios arrangés, inévitablement imprégnés de l'idéologie dominante – et qui participent, par leur diffusion, à renforcer (ou déconstruire) les schémas qui leur préexistent. Comme l'avance Claire Johnston dans *Notes on Women's Cinema*, « what the camera grasps is not the reality as such but “the natural [naturalized] world of the dominant ideology... The ‘truth’ of our oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed, manufactured” » (Johnston, citée dans De Lauretis, 2000 : 207). Et en ce qui concerne le cinéma d'horreur, sa prétention à l'authenticité²¹⁹ se trouve redoublée par le fait qu'il joue sur un régime particulier, faisant directement appel aux affects. Comme l'indique Jody Keisner, s'appuyant sur les travaux

²¹⁸ Ajouté à cela le fait que la violence commise sur les personnages féminins est filmée de manière beaucoup plus appuyée que celle qui cible les personnages masculins : « Scenes depicting the torture and death of female victims last an average of ten minutes, while those depicting the torture and death of male victims last only two minutes or less (Molitor and Sapolsky 248). While female characters are frequently terrified to the point of screaming, begging, crying and then stabbed, raped, chopped up, or strangled, male characters are less likely to suffer the same extent of mutilation and are more likely to express anger and rage onscreen and less likely to be shown during moments of terror. » (Keisner, 2008 : 421-422)

²¹⁹ Précisons : cette « authenticité » ne renvoie pas ici aux codes réalistes. Le cinéma d'horreur ne cherche pas à représenter le réel – les figures imaginaires telles que les zombies, les vampires et les créatures surnaturelles suffisent, de toute manière, à « briser » l'illusion de la réalité. L'authenticité évoquée ici renvoie davantage à la volonté, mise de l'avant par les artisans de ce genre précis, à donner l'effet du réel, en travaillant toujours à moderniser les effets spéciaux, par exemple, de façon à rendre les scènes crédibles – cet effet de réel étant par ailleurs indispensable à l'objectif visé par le cinéma d'horreur, qui est d'effrayer l'auditoire.

de Anne Marie Seward Barry²²⁰, l'image d'horreur incite, sur le coup, à une lecture plus émotive que rationnelle, en particulier chez un public jeune :

Viewers become emotionally involved in the horror movie experience, not logically involved. If, as Barry points out, the viewer does not have a concrete, logical understanding of the world and their own value system, then the message of the movie has potential to alter the viewer's idea formation (173). This is certainly the case for young children. However, slasher movies²²¹ have the ability to change value systems in most age groups, regardless of the viewer's educational level. (Keisner, 2008 : 416)

Si, comme le suggère l'exemple de Williams, les femmes refusent de regarder de telles scènes, c'est entre autres en raison de la charge affective que suscite le film d'horreur, qui les rappelle à la condition vulnérable inculquée depuis l'enfance. Observant l'écran, elles sont amenées à se projeter dans ce corps dominé, violé, mutilé, le plus souvent capté par une caméra subjective, alignée sur la perspective de l'agresseur (Clover, [1992] 2015). Bien qu'il s'agisse d'une mise en scène, d'un récit fabriqué de toutes pièces, il demeure difficile pour celles qui sont amenées à s'identifier à la victime de ne pas se laisser prendre au jeu. Le genre de l'horreur, qui s'est construit en bonne partie sur l'avilissement des personnages féminins, plante, dans l'esprit des filles et des femmes, les pires scénarios envisageables sous la forme d'images crues et explicites qui conduisent celles-ci à s'imaginer en tant que proies. Et pour les jeunes filles, dont la connaissance du monde et de ses dangers est limitée par leur position subordonnée, les conséquences psychiques s'avèrent d'autant plus importantes.

Pour Catherine, la narratrice de *La déesse des mouches à feu*, certaines images tirées des films d'horreur qu'elle regarde régulièrement avec son amie Marie-Ève, ou encore avec son copain

²²⁰ Anne Marie Seward Barry (1997), *Visual Intelligence: Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*, Albany, Suny Press.

²²¹ Le « slasher movie » renvoie à un style de film d'horreur dont le récit est fondé sur des meurtres en série, perpétrés par un personnage psychopathe dont les victimes sont le plus souvent des adolescent·e·s et des femmes (Clover, [1992] 2015 : 21).

Keven, sont tout simplement insoutenables, telle cette scène du très controversé *Cannibal Holocaust*²²² où une jeune aborigène se fait empaler vivante²²³. Alors que la jeune fille cache son visage dans le cou du garçon, ce dernier observe la scène sans broncher (DMF : 155), recréant parfaitement le script relevé par Williams. Bien que la narratrice continue de consommer des films de ce genre, se faisant croire qu'elle n'est pas une « pisseuse » (DMF : 184), les scénarios violents et ouvertement misogynes qui y sont reconduits laissent leur marque indélébile dans son imaginaire. Reprenons cette scène de *La déesse des mouches à feu*, précédemment citée au chapitre 3, où Catherine et son amie Marie-Ève doivent traverser seules un sentier boisé pour se rendre au camp où les attend leur groupe d'amis. Alors qu'elles ont déjà été averties par leurs parents, de même que par les policiers, des risques qu'entraîne supposément le fait, pour des filles, de s'aventurer en forêt, la réminiscence d'images tirées des films d'horreur qu'elles ont auparavant regardés cristallise, dans leur esprit, leur statut de victime potentielle – les laissant croire, du même coup, qu'elles sont insuffisantes à assurer leur propre sécurité :

On avait pas peur de marcher dans la trail pour se rendre le jour, mais le soir avec une flashlight, c'était *L'opéra de la terreur*. Tout le long en montant, j'arrêtais pas de penser à la passe des arbres démoniaques qui violent la fille. Ça fait que Marie-Ève pis moi, le soir du party, on voulait pas se rendre toutes seules au campe. On a exigé qu'un gars vienne nous chercher à l'entrée de la trail. (DMF : 68)

Le genre de l'horreur, que semble paradoxalement affectionner la jeune protagoniste, en plus de déployer une violence extrême envers les personnages féminins, perpétue la culture du viol. Des films tels que *L'opéra de la terreur*, *Face à la mort*, *Cannibal Ferox*, cités dans le roman de Pettersen, comprennent tous une – ou des – scène(s) de viol, faisant de ce dernier un élément

²²² En raison de séquences d'une « brutalité ahurissante », comprenant « castration, viols, empalement, animaux mutilés », le film a été interdit dans une soixantaine de pays (Doré, 2006 : 30).

²²³ Il s'agit, par ailleurs, de la scène reproduite sur la pochette du film (1980), ceci témoignant de l'aspect central, dans l'intrigue, du meurtre de cette femme.

narratif parmi d'autres, diminuant, à force de répétitions, la gravité du crime. Voire : le viol, dans le cinéma d'horreur ne semble jamais être traité comme un crime, mais plutôt comme une malchance inévitable lorsque les femmes tombent entre les mains d'un psychopathe.

D'autres films évoqués dans le corpus utilisent le motif du viol comme prétexte au déroulement de l'intrigue. C'est le cas du *Village des damnés*, auquel l'instance narrative, dans *Clèves*, fait référence dès les premières pages du roman. L'œuvre de John Carpenter s'ouvre sur la métaphore d'un viol collectif : à la suite du passage d'une ombre mystérieuse sur le village de Midwich, dix femmes se découvrent enceintes et donnent naissance, neuf mois plus tard, à des enfants dotés de pouvoirs surnaturels. Après avoir capté par hasard des images du film, dans lequel « des extraterrestres ensemencent les femmes lors d'une nuit amnésique » (C : 14), Solange se retrouve hantée par les visages des enfants nés de ces viols. Le souvenir de cette vision « l'oblige à cadénasser son lit de multiples façons, et à cacher sous le drap ce qui dépasse. » (C : 14), de même qu'à trouver refuge auprès de Monsieur Bihotz, le voisin, « dont le corps massif la protège » (C : 14). Mais alors qu'elle le croit en mesure de garantir sa sécurité, celui-ci profite plutôt de la vulnérabilité de la jeune fille, dont l'imaginaire est colonisé de violence et d'avertissements répétés²²⁴, pour obtenir des faveurs. Aussi la contraint-il à demeurer collée à lui dans son lit, tandis qu'elle cherche à s'échapper de son étreinte :

« Hé bé, viens me tenir chaud », appelle Monsieur Bihotz.

Dans le lit avec Monsieur Bihotz ça continue, la sensation du verre. Les bonnes grosses odeurs, le grand corps de Monsieur Bihotz – le contraste est glaçant.

Elle s'écarte de lui. Il l'attrape d'une patte, comme un ours pêche un saumon.

Elle s'écarte à nouveau.

Les espèces de têtards contenus dans la bite des hommes rampent sur les draps comme ils nagent dans l'eau des piscines, et ils entrent dans les filles. Ils remontent le sang et ça fait des bébés.

Monsieur Bihotz semble l'ignorer donc c'est à elle de faire attention. (C : 52-53)

²²⁴ Rappelons cette adresse de Monsieur Bihotz à Solange, citée au chapitre précédent : « Tu sais ce qui arrive aux filles qui vont à la kermesse toutes seules avec une robe à chiens rouges à dix heures du soir? » (C : 34)

Si Solange acquiesce, dans un premier temps, à la demande de Monsieur Bihotz de le rejoindre dans le lit, la suite du passage laisse voir que l'interaction ne se déroule pas conformément à ses attentes, et que le rapprochement, bien que consenti au départ, se poursuit à armes inégales, comme le sous-entend la métaphore associant l'homme à un prédateur (l'ours) et la jeune fille à une proie (le saumon). Bihotz fait ainsi dévier le pacte initial à son avantage, profitant du besoin de protection exprimé par Solange pour abuser de la situation.

La figuration des hommes en prédateurs est également centrale dans *La fille* de Tupelo Hassman. Évoquant l'histoire du « Petit chaperon rouge », la narratrice lève le voile sur la dimension éminemment politique de la culture du viol, laquelle fait de la condition vulnérable et de l'impuissance accolée aux filles et aux femmes un critère de désirabilité :

Dans les contes de fées il n'y a en général qu'un seul grand méchant loup et la petite fille ne s'aventure qu'une seule fois dans la forêt profonde et ne se bat qu'une seule fois pour défendre sa vie avant que l'histoire se termine bien pour toujours. Mais la vie dans la Calle, c'est la vraie vie, on fait pas semblant, et toutes les filles savent qu'une fois que Oh-que-tu-as-de-grandes-pattes tombe sur le petit chaperon rouge, eh bien l'odeur lui restera collée au train aussi fort qu'elle frotte. À partir de ce moment, tous les loups de toutes les forêts de sa vie pour de vrai la reconnaîtront et ils se feront très gros très grands pour se glisser dans son panier chaque fois qu'elle baissera la garde. Alors faut se préparer. (F : 73)

Le discours attribué à la jeune Rory Dawn fait écho aux propos de Virginie Despentes tels qu'ils se donnent à lire dans *King Kong Théorie* : « Le viol est souvent initiatique, il taille dans le vif pour faire la femme offerte, qui ne se referme plus jamais tout à fait. Je suis sûre qu'il y a comme une odeur, quelque chose que les mâles repèrent, et qui les excite davantage. » (2006 : 49) Les filles apprennent qu'une fois « consommé » et, par là même, flétri (2006 : 49), leur corps possède une

odeur que les prédateurs savent reconnaître²²⁵. Cela les amène, d'une part, à considérer leur « virginité » comme un objet précieux, garant de leur protection et, d'autre part, à croire qu'il est de leur responsabilité de prévenir les agressions et de veiller à ne pas se faire violer. « Se préparer », donc, comme le dit la narratrice de *La fille*, à toutes éventualités puisqu'on répète aux filles depuis leur plus jeune âge que les loups sont nombreux, qu'ils ont de multiples visages et qu'ils peuvent surgir de n'importe quelle ruelle sombre. Or ce type de discours, qui vise exclusivement les filles, s'il fait valoir sa légitimité en prônant la sécurité de ces dernières, contribue en fait à restreindre leur mobilité spatiale et à poser un frein à leur autonomie (Lieber, 2008). Certes, il est vrai que la culture dominante, fondée sur la suprématie masculine et l'idéalisation de la puissance virile, détient cette propension à « fabriquer » des prédateurs. Mais à l'inverse de la croyance populaire, ceux-ci opèrent généralement dans un cadre familial. Cette manipulation des faits, que perpétue le dispositif culturel, fait en sorte que les filles et les femmes apprennent à craindre davantage les rues plongées dans l'obscurité, les stationnements déserts et les sentiers dans les bois que les espaces domestiques. Ainsi l'agression se déroulant dans une chambre familière devient difficilement reconnaissable – tout ceci minant, par ailleurs, la crédibilité des victimes. Dans *La fille*, le violeur – le loup – adopte les traits d'un proche : le Quincaillier, l'homme censé prendre soin de la jeune fille en l'absence de sa mère, l'agresse à diverses reprises. Incapable d'identifier l'agression, la narratrice ne peut conséquemment le dénoncer et retourne, par la suite, la violence contre elle-même en s'enfermant dans le silence.

L'analyse d'un certain nombre de référents intertextuels dans les œuvres à l'étude le montre bien : la condition vulnérable des jeunes filles relève d'un processus, et non d'un état de fait. Elle

²²⁵ À cet égard, le roman *Témoin de la nuit* de l'écrivaine indienne Kishwar Desai nous apprend qu'il existe une expression en punjabi pour désigner une fille ayant eu une aventure avant son mariage : « kudi kharaab ho gayee », qui signifie « La fille s'est gâtée », comme on le dirait d'un fruit pourri.

résulte de la division hiérarchique des sexes propre au système patriarcal, laquelle s'infiltré dans les productions culturelles sous la forme de scripts précis, lesquels, en retour, sont disséminés à travers les schémas idéologiques qui président à une société donnée. Dans les romans sélectionnés, ces scripts proviennent, d'une part, d'un genre cinématographique qui « choisit, typiquement, de punir ses personnages féminins²²⁶ » – l'horreur – et, d'autre part, d'un genre littéraire reconnu pour figurer des jeunes femmes impuissantes – le conte de fées. Dans tous les cas, le discours qui prédomine naturalise la vulnérabilité féminine, martelant que c'est au petit chaperon rouge de ne pas s'aventurer seul dans les bois, et à toutes les filles de ne pas se montrer trop « séduisantes » (F : 72)

Au terme de cette première partie d'analyse, il apparaît que les contraintes symboliques imposées à l'imaginaire des personnages féminins de notre corpus s'expriment doublement : sur le plan diégétique, à travers les instances narratives et énonciatives, de même que sur le plan intertextuel, par le biais des référents culturels convoqués dans les récits. En ce qui concerne ces derniers, malgré la grande variété des lieux d'où proviennent les scripts sexuels qu'ils configurent – relevons, parmi d'autres, la littérature, le cinéma, la chanson, la publicité de même que l'industrie pornographique – aucun scénario alternatif au modèle traditionnel homme-sujet-dominant / femme-objet-dominé ne parvient à transpercer la couche étanche du sexisme qui recouvre les schémas disponibles pour penser – et représenter – la sexualité. Certes, les jeunes filles imaginées par les écrivaines contemporaines opposent, par moments, des résistances aux objets culturels qui les entourent : elles questionnent, critiquent, et parfois tournent en ridicule les scénarios dominants. Toutefois, en dépit de leur désaccord avec les modèles préétablis, leur imaginaire demeure

²²⁶ Traduction libre de : « Unfortunately, postmodern horror has typically chosen to punish its female characters. » (Keisner, 2008 : 421)

imprégné des relents d'une culture sexiste, androcentrée et hétéronormée. Au-delà, l'importance accordée, dans l'ensemble des romans, aux représentations marquées des schémas patriarcaux de la sexualité, nous semble issue de la volonté, de la part des autrices, de faire la lumière sur les violences à la fois symboliques et physiques qui ciblent spécifiquement les jeunes filles à travers l'expérience de la sexualité – violences qui, malgré les reconfigurations opérées par les différentes mutations sociales, engendrées par les mouvements féministes, continuent de compromettre la fabrique du désir au féminin et de circonscrire les possibles identitaires offerts aux jeunes filles.

TROISIÈME PARTIE :
ACTUALISATIONS

CHAPITRE 5

LES CONTRAINTES PSYCHIQUES : LE CONFINEMENT DE L'IMAGINAIRE

L'ennemi n'est pas dans leurs murs : il est
dans leur peau.

Françoise COLLIN

La prolifération, dans les romans du corpus, de scénarios culturels sexistes faisant la promotion d'un sujet masculin établissant son pouvoir par l'entremise de la réification d'une ou de plusieurs femmes représente une violence certaine faite à l'imaginaire des personnages féminins qui les reçoivent – violence d'autant plus importante que ceux-ci se trouvent à un âge où prennent place de nombreuses négociations identitaires (Bourdieu, [1984] 2002). Le caractère hégémonique de ces représentations, exposé dans les précédents chapitres, entraîne de multiples conséquences psychiques, dont celle de resserrer l'imaginaire des sujets dominés autour du scénario canonique hétéronormatif, où le féminin se trouve diminué, objectivé, voire, en plusieurs occasions, brutalisé. L'enfermement de la conscience, laquelle se trouve, par le fait même, « anesthésiée » (Mathieu, [1985] 2013 : 199) par la constante répétition du Même, constitue le point névralgique de toutes formes de domination, comme le soutient Nicole-Claude Mathieu : « La violence principale de la domination consiste à *limiter* les possibilités, le rayon d'action et de pensée de l'opprimé(e) [...] » ([1985] 2013 : 200, souligné dans le texte). Cette mise en relief de l'ascendance des représentations symboliques sur le déploiement des scripts intrapsychiques et, par extension, sur les rapports sociaux, amène par ailleurs à récuser le mythe du consentement des dominé·e·s à leur propre domination²²⁷. Aussi faut-il voir que

²²⁷ Aussi appelée « servitude volontaire », expression proposée par Étienne de la Boétie (1576). Voir, à ce sujet, le chapitre « Quand céder n'est pas consentir » de Nicole-Claude Mathieu ([1985] 2013 : 121-208) et le chapitre « La servitude volontaire n'existe pas » de Frédéric Lordon (2013 : 223-243)

[c]e n'est pas [...] la « reconnaissance » par les opprimé(e)s de la légitimité du pouvoir et des bienfaits et services des dominants qui maintient principalement, « en plus de la violence », la situation de domination, mais bien plutôt la conscience contrainte et médiatisée et *l'ignorance* où sont maintenu(e)s les opprimé(e)s [...] ([1985] 2013 : 201, souligné dans le texte)

Or cette « conscience contrainte et médiatisée » est créée, engendrée par le dispositif culturel, lequel repose sur une répartition inégale des pouvoirs entre hommes et femmes. Ce même dispositif, une fois intériorisé, produit ce que nous appelons des contraintes psychiques, qui agissent comme autant de restrictions des ressources mentales dont dispose le sujet féminin pour se penser et se projeter au-delà des scénarios préétablis.

Les scénarios culturels mis à la disposition des personnages féminins reposent, entre autres, sur l'importance de la préservation de leur « pureté » sexuelle, induisant, chez eux, une méconnaissance de leur corps et de leurs désirs, de même que sur une érotisation des rapports violents, laquelle les amène à se représenter en victimes potentielles, tout en restreignant leur mobilité. Or on pourrait également envisager cette limitation de la mobilité sous sa forme psychique : l'imaginaire des personnages féminins se trouve clôturé²²⁸ par les schèmes de pensée dominants, qui font silence sur la possibilité, pour les filles, d'exprimer une quelconque autonomie sexuelle. Outre quelques moments d'« échappées »²²⁹, il semble difficile, pour l'ensemble des jeunes filles représentées, d'élaborer des variantes fantasmatiques allant à l'encontre des « normes de l'intelligibilité culturelle » (Butler, [1990] 2006 : 84) reconduites dans la diégèse. Ainsi, avant de nous intéresser aux violences physiques, lesquelles traversent le corpus, il convient de nous pencher d'abord sur les contraintes psychiques, dans la mesure où celles-ci précèdent et aménagent un terrain propice aux violences dites « concrètes ». Plus encore, les restrictions posées à

²²⁸ Colette Guillaumin parle de « l'intériorisation de la clôture » comme moyen d'appropriation des femmes par les hommes (Guillaumin, 1978a : 55).

²²⁹ Voir la quatrième et dernière partie de la présente thèse.

l'imaginaire paraissent supprimer, chez les jeunes filles, tout désir de se rebeller contre les divers sévices qui leur sont infligés. Aussi faut-il voir qu'il n'est pas toujours « nécessaire » d'enfermer physiquement les filles, ni d'avoir recours aux coups pour s'assurer de leur obéissance. Dans la plupart des cas, le dressage, tant positif (lequel prend corps par le biais de discours faussement bienveillants de la part des parents, par exemple²³⁰) que négatif (par les multiples scénarios de menace représentant l'extérieur comme un endroit dangereux pour les jeunes filles) suffit à convaincre ces dernières de leur nécessaire retenue – d'autant plus que ces mises en garde proviennent majoritairement de personnes détenant l'autorité. L'importance accordée aux contraintes psychiques sert de la sorte à liquider l'illusion du consentement des jeunes filles à l'oppression et à y voir, plutôt, le résultat du « sadisme culturel » (Barry, citée dans Rich, 1981 : 28), lequel désamorce tout réflexe de défense vis-à-vis des manifestations de la domination.

L'étude des signes de la non-reconnaissance des personnages de jeunes filles comme sujets sexuels constituera la première partie de l'analyse. Nous nous pencherons ensuite sur les ambivalences psychiques générées par les injonctions contradictoires pesant sur les personnages féminins, lesquelles sont illustrées à travers des épisodes de dissociation. Enfin, nous porterons notre attention sur les manifestations d'autocensure témoignant du confinement de l'imaginaire.

LE SUJET DÉNIÉ

Comme nous l'avons vu, la situation d'impouvoir qui caractérise les personnages féminins relève non pas d'une condition ontologique, mais plutôt du déni de reconnaissance (Honneth) dont ils font

²³⁰ Voir Alice Miller, *C'est pour ton bien. Racines de la violence dans l'éducation de l'enfant* (1984).

l'objet. La négation de la subjectivité des jeunes filles représentées s'actualise notamment à travers la privation de savoirs sur la sexualité, laquelle conforte ces dernières dans la posture de l'objet.

L'inconnaissance

Comme l'écrit Nicole-Claude Mathieu, « [d]ominants et dominés – ici hommes et femmes – ne reçoivent en partage [...] *ni la même quantité, ni la même qualité* d'information sur les connaissances, les représentations et les valeurs. » ([1985] 2013 : 176, souligné dans le texte) En ce qui concerne les jeunes filles, la restriction opérée sur le plan des savoirs par la domination patriarcale s'avère renforcée par la « domination adulte » (Bonnardel, 2015), qui la justifie. L'éducation des filles à la sexualité semble par ailleurs fonctionner sur le principe du « moins elles en savent, mieux elles se (com)portent ». Cela sert avant tout un objectif politique : si on réduit l'accès des filles aux connaissances sur la sexualité, ces dernières n'ont d'autre choix que de se laisser guider par un partenaire masculin qui, lui – et lui seul –, *sait* (ou plutôt : a *le droit* de savoir) comment s'y prendre. Cela conforte la norme hétérosexuelle qui fait des filles les « gardiennes privilégiées de la morale sexuelle [...] [c]hargées de contrôler le désir des hommes » (Bozon, 2012 : 132).

Les limitations mentales comme origine de l'objectivation

Dans les romans du corpus, l'inconnaissance sexuelle à laquelle sont contraints les personnages féminins a pour effet, d'une part, d'endiguer les rapports érotiques entre filles et, d'autre part, d'amener ces dernières à « se laisser faire » par un garçon ou un homme plus âgé. Anna et Francesca, protagonistes de *D'acier*, « n'ont », au début du récit, « que treize ans », et « ignorent tout » de la sexualité. (D : 34). Elles n'en sont toutefois pas moins désirantes, et développent, entre elles, un espace où déployer leur sensualité :

Elles s'enlacent et restent ainsi, à se câliner. Tombent dans une lenteur animale, un oubli. Anna sourit, les yeux mi-clos. Elles se frottent le nez contre le nez, les joues, la figure. Anna effleure Francesca. Francesca ouvre les yeux. Anna la caresse et Francesca la retient. Son visage tremble à peine. Elle enfonce un peu les ongles dans la peau de sa meilleure amie. Anna pose les lèvres sur ses lèvres. (D : 35)

La relation entre les deux jeunes filles apparaît fondée sur un partage équilibré des pouvoirs, chacune participant activement à faire advenir le rapprochement des corps. L'alternance continue entre les prénoms suggère également la réciprocité du désir, qui culmine vers la fin de l'extrait, alors que l'identité propre de chacune disparaît derrière des pronoms indéterminés (laquelle des deux a le « visage qui tremble à peine »? Qui « enfonce un peu les ongles dans la peau de sa meilleure amie »? La syntaxe employée laisse croire qu'il pourrait s'agir autant de l'une que de l'autre.²³¹) Cependant, en dépit du plaisir que leur procurent ces moments d'intimité, le rapport, immanquablement, tourne court : « C'était toujours Anna qui s'écartait la première. Ni l'une ni l'autre ne pouvait, ne *savait* comment continuer. » (D : 36, nous soulignons) Mais alors que les jeunes filles mettent fin à leurs élans, privées qu'elles sont de modèles les renseignant sur les suites possibles, les hommes habitant les immeubles d'en face, « qui les avaient regardées » tout au long, eux, « ne s'arrêt[ent] pas » : « L'oncle de Lisa [une amie d'Anna et de Francesca] se réveillait exprès pour se branler sur les gamines de l'immeuble d'en face. » (D : 36) Alors qu'elles se reconnaissent, entre elles, comme sujets désirants, elles se trouvent rapidement réassignées au statut d'objet masturbatoire à travers le regard de ceux qui les observent en secret. Certes, il est suggéré que les deux amies recherchaient, au départ, cette attention en se plaçant délibérément devant la fenêtre, nues, avec « [l]'envie de faire un truc qu'on ne doit pas faire, que le monde doit voir. » (D : 33) Mais devant l'interdiction posée par leurs pères respectifs de dévoiler leurs corps

²³¹ Ce que confirme cette phrase, placée peu avant l'extrait : « Et l'on ne sait où commence l'une, où finit l'autre. » (D : 35)

et d'explorer leur sexualité, le fait de s'exposer de la sorte aux regards apparaît relever davantage d'un défi, d'un acte de provocation dirigé envers la loi patriarcale, que de la soumission à cette dernière. Cependant, au moment où toutes deux constatent qu'elles ne savent plus comment enchaîner les mouvements du désir, tout se passe comme si elles sentaient, simultanément, ce pouvoir éphémère leur glisser des mains, et c'est à cet instant précis qu'elles « tirent le rideau devant la fenêtre » (D : 36)

Une dynamique semblable s'instaure lorsque les personnages féminins flirtent avec des garçons. Alors qu'Anna se retrouve avec Massi, un voisin de palier, elle se laisse initialement guider par ses propres impulsions et le « provoqu[e] », le « taquin[e] » (D : 79). Son enthousiasme est cependant bientôt interrompu, tandis qu'elle se met à anticiper la suite des choses, qui lui est tout à fait étrangère : « [...] ses pensées, tout à coup, se brouillaient et lui échappaient. » (D : 79) Cette « terreur tranquille » (D : 79) qui s'installe peu à peu dans son corps a certainement à voir avec son inexpérience en la matière, l'impossibilité même d'imaginer ce qui, selon les scripts traditionnels, succède aux baisers et aux caresses des corps à demi nus. Or cette appréhension liée à l'inexpérience se trouve redoublée par l'attitude entreprenante du garçon, qui lui impose *sa* façon de faire : il « plonge le visage » entre ses seins, « déf[ait] sa ceinture » et « s'approch[e] [d'elle] jusqu'à lui faire de l'ombre²³² » (D : 80). Devant toute l'assurance que déploie le personnage masculin, visiblement peu concerné par les réactions de sa partenaire, la jeune fille voit le fil de ses pensées se rompre : « Anna l'embrassait et *n'arrivait plus à réfléchir*. » (D : 80, nous soulignons) La confusion dans laquelle la plonge ce script, à ses yeux indéchiffrable, contribue à façonner son caractère vulnérable. L'engourdissement psychique qui la submerge l'amène, subséquemment, à abandonner son corps aux volontés du garçon : « Elle s'accrochait à ses épaules, voulait faire

²³² Nous soulignons, au passage, la présence, à travers l'image de l'ombre qui s'étend sur la jeune fille, le motif de l'étouffement, dont nous traiterons dans le prochain chapitre.

quelque chose *mais ne savait pas quoi*. Elle le laissa mettre sa main. Elle n'aurait pas dû, mais elle le laissa faire. (D : 80, nous soulignons) Si la rencontre entre Anna et Massi débute sur le mode du jeu et du désir mutuel, elle se termine sur l'image du corps tremblant de la jeune fille, paralysée devant l'inconnu : « Et Massi écarta le bord de sa culotte, des doigts seulement, un seul, à peine. Parce qu'elle tremblait, qu'elle avait ouvert les yeux, et ces yeux disaient : que se passe-t-il maintenant? » (D : 81)

La particularité de la langue utilisée par Eimear McBride dans *Une fille est une chose à demi* donne à voir, sur le plan formel, une pensée toujours « à demi » formée, comme le titre l'indique d'emblée²³³. Narré sur le mode du *stream of consciousness*, le récit se recentre autour des pensées de la narratrice, foisonnantes certes, mais aussi ponctuées d'ellipses et de termes incertains; aussi, pour évoquer le désir, le mot « ça » revient constamment, comme pour signifier l'inconnaissance de la jeune fille à ce sujet.

Plus tard ça a grimpé sur moi. Jambes estomac genoux poitrine dans la tête. Comme de la fumée à tousser hors de mes poumons. Je pourrais vomir l'excitation. Qu'est-ce que c'est? Comme un nez qui saigne. Comme une douleur glaciale. Je me sentais pas moi. Tournant vers le soleil. Sens son rôtiissement. Comme coup de soleil. Comme une insolation brûlante. Comme des gouttes tombant à l'intérieur. À travers mes cheveux. La peau éclaboussée de ça. » (UF : 73)

Il est, en d'autres endroits, « quelque chose nocturne » (UF : 75), ou encore « quelque chose comme profond » (UF : 77). S'il est bel et bien ressenti par la narratrice²³⁴, il demeure insaisissable et teinté d'étrangeté. Le désir naissant de la jeune fille ne tarde toutefois pas à être détourné et

²³³ Dans son analyse du roman de Eimear McBride, Gina Wisker relève que « [f]or traditional Christianity, a girl, any girl, is “a half-formed thing”, because she is only formed from the rib of Adam, always lacking and secondary. In her family, this girl is also specifically secondary to the elder, and ill brother whom she adores, who is the source of fun and tickling, as well as sadness and incipient loss. This is a story by and about the girl, but as such it is like a memory, caught in the liminal space between half-formed thoughts and expressions, a half-formed sense of self, and action. » (2015 : 63)

²³⁴ La jeune fille évoque sa « tête palpitant de pensées de garçons » (UF : 61).

exploité par un oncle en visite dans la famille. Profitant de son ascendance sur sa nièce²³⁵, et de l'absence de la mère de la maison, il s'approche de la narratrice pour la toucher et l'embrasser. À l'instar d'Anna, dans le roman d'Avallone, la jeune fille demeure pétrifiée sous les mains qui s'activent sur son corps : « Mais quand il s'approche je me détourne sous son pouce. Je veux t'embrasser. Il. Tourne mon visage vers lui. Me dissolvant de peur sous ses mains. Il pose sa bouche sur la mienne. Voilà le baiser pour moi. Alors. Vague de. Quoi. Perdue. » (UF : 76) Perdue, elle l'est sans doute désormais aux yeux de la morale chrétienne, laquelle prédomine dans le petit village irlandais où vit la narratrice, morale qui condamne les filles « salies » par les désirs des autres²³⁶. Mais elle l'est également en raison de l'absence de repères qui caractérise sa condition. Sa méconnaissance générale de ce qui, à ses yeux, constitue un « péché mortel mortel » (UF : 73) fournit ainsi à son oncle les armes pour sévir sans conséquence :

Et il dit. Je. J'aimerais que tu ouvres la bouche un peu. Je. Le fais. Il m'embrasse. Le profond encore. Avec lèvres et dents et avec sa langue. Me touche doucement *là où je ne savais pas comment*. Remplit ma bouche avec. Il dit. Ouvre tes yeux. C'est ton premier baiser? Tendue et sur un câble je suis. *Il sait quelque chose et pas moi*. À mon sujet. (UF : 76, nous soulignons)

La narratrice étant déjà conditionnée par sa mère (elle-même se trouvant encore sous l'emprise de son propre père) à obéir, en toutes circonstances, à la personne en situation d'autorité²³⁷, son acquiescement aux ordres donnés par son oncle s'en trouve, en quelque sorte, préprogrammé. De

²³⁵ Le discours rapporté montre bien qu'il est tout à fait conscient de cette ascendance, et qu'il s'en sert pour manipuler la narratrice. S'approchant d'elle, il lui glisse à l'oreille : « Je pense que tu es trop intimidée par moi pour être à l'aise. » (UF : 75)

²³⁶ Voir, à ce sujet, le film irlandais-britannique *The Magdalene Sisters* (2002) de Peter Mullan. L'intrigue prend place en 1964 et raconte l'histoire de trois jeunes irlandaises assignées au travail forcé dans une blanchisserie pour expier ce qui, aux yeux des représentants de la morale chrétienne, constitue un péché : la première a été violée par un cousin, la seconde, jugée trop jolie, dérangeait l'ordre établi dans l'orphelinat où elle était pensionnaire et la dernière a donné naissance à un enfant hors mariage. Elles sont ainsi punies soit pour le crime commis par un autre, soit pour avoir été tenue responsable de la corruption des bonnes mœurs dans un établissement religieux, soit pour avoir eu un rapport sexuel prémarital.

²³⁷ Ainsi la mère, suivant le modèle d'éducation instauré par le patriarcat de la famille, s'adresse-t-elle à ses enfants : « Je. Suis. Votre. Mère. Et. Vous. Ferez. Ce. Que. Je. Dis. Tant. Que. Vous. Vivrez. Sous. Mon. Toit. Vous. Ferez. Toujours. Ce. Que. Je. Dis. O.K » (UF : 52) – le découpage de la phrase en segments d'un seul mot rendant compte d'une parole qui n'attend pas de réplique.

son côté, l'homme tire profit de l'inexpérience de la jeune fille. Usant du pouvoir qui lui est conféré par son appartenance au groupe mâle et adulte dominant, il s'emploie à former sa nièce selon ses désirs, l'enjoignant de reproduire, tel un miroir, l'image de ses projections fantasmatiques. Le jour suivant le « premier baiser », alors que la jeune fille peine à apprivoiser ce « commencement étrange » (UF : 80), l'oncle l'attrape « par le pan froid de sa chemise » et la viole « sur le sol de la cuisine » (UF : 81). Alors qu'il en tire satisfaction, elle est montrée comme prenant le blâme et cherchant toujours à comprendre, bien après le départ de l'homme, ce qui s'est déroulé à son corps défendant : « C'était quoi que *j'ai* fait? J'y pense la nuit dans mon lit comme. Seule. Pense ça fera toujours mal? Ça saignera toujours? Quand les choses sont faites si étroites comme est-ce que ça peut ne pas être blessé? » (UF : 86, nous soulignons) Cette agression commise par un membre de la famille revêtant une dimension initiatique, elle se trouve, d'entrée de jeu, normalisée, et devient le modèle premier à partir duquel la jeune fille appréhende la sexualité. En multipliant les rapports sexuels avec des garçons de son école, elle recherche ensuite à prolonger cette reconnaissance, laquelle tient spécifiquement à sa capacité à donner du plaisir. Chacune des relations qu'elle entretient porte la marque d'un désir pervers, la poussant vers ce besoin désormais compulsif de mettre son corps au service de la jouissance masculine²³⁸ : « Puis au lac encore deux les samedis soirs si j'y allais où il me passent de main en main. [...] Et dans une voiture le mieux. Au chaud et

²³⁸ Ce qui est d'ailleurs confirmé par l'autrice dans une entrevue accordée à *The White Review* : « In a way, I don't want to say too much about the sexual element of the story because it's extremely difficult to do so without having to use the very narrow, moralistic vocabulary available for discussion about sex. What I will say is that a 13-year-old having a crush on a 41-year-old and therefore allowing him to do what he wants to her will probably feel complicit in that act, but is not and cannot be and those unfounded feelings of complicity may ultimately prove as destructive as the initial violation. The later "violations" however are more complex – although certainly the product of the first. [...] Her sexual behaviour is not that of someone at peace with their sexuality and she generally utilises it for every reason but the two basics: physical pleasure and/or closeness to another person. There isn't a single description of her deriving either from any of her encounters. The best she achieves is a moment of absence from her own inner turmoil which mostly leads to yet greater disconnect within herself. She is not someone enjoying the hard won fruits of sexual liberation, she is almost the opposite. The product of a system that could offer nothing to women but sexual shame, ignorance and servitude. » (2014) Susan Cahill, qui signe un article sur le roman, abonde en ce sens : « For [the protagonist], sex becomes about momentary assertions of power and sustained self-harm, completely devoid of any expression of pleasure. » (2017: 159)

garé loin. Ils me feront ce qu'ils peuvent là-dedans. » (UF : 97-98) Et s'il arrive que la syntaxe soit retournée, présentant cette fois le personnage féminin comme détenant un certain pouvoir sur le déroulement de la rencontre (« Ils diront mon nom avec une honte éternelle mais feront exactement ce que je veux » [UF : 99]), il semble que toute relation sexuelle soit prétexte à revisiter le trauma initial, une façon de rejouer la scène afin d'y trouver un certain apaisement. La narratrice affirme, par ailleurs, se sentir « beaucoup plus calme » (UF : 96), voire « anesthésiée » (UF : 196) au moment où elle quitte ses partenaires²³⁹.

Les romans d'Avallone et de McBride révèlent, chacun à leur façon, la norme implicite selon laquelle l'éducation des filles à la sexualité est placée sous le contrôle d'un sujet masculin. Nulle surprise, en ce sens, que les scènes de masturbation féminine se fassent plus rares dans le corpus. Pour s'y adonner, les personnages féminins doivent s'y sentir autorisés – ce qui entre en contradiction avec les codes en vigueur valorisant la pureté sexuelle. Devant une scène de cinéma suggestive – une femme debout dans une cuisine bat des œufs et reçoit simultanément les caresses d'un homme, qui l'approche par derrière – Cyrille, la protagoniste de *Tu me trouves comment?*, « seule à la maison » (TMTC : 161) sent monter l'excitation : « [...] ma main à moi se promène sur mon ventre et plus bas. J'ai envie de sentir avec mes doigts quelque chose qui s'est produit avec le bruit des œufs battus, mais alors il faudrait que je baisse mon jean, et si je fais ça... » (TMTC : 162) La suspension de la phrase suggère le refus de la narratrice de penser plus loin et de laisser le désir de se toucher prendre forme. Et si elle y renonce, c'est qu'elle se sent menacée :

²³⁹ C'est également l'interprétation qu'en fait Megan Elisabeth Throne, selon laquelle « Girl uses sex with random men and with Uncle as a method of self-harm in order to escape from her feelings of shame. » (2017 : 8). L'autrice voit également dans les actes posés par la narratrice une forme de revanche envers les garçons qui font la vie dure à son frère atteint d'une tumeur cérébrale : « She also tries to distract Brother's bullies by having sex with and shaming them ». Or cette « revanche » envers les bourreaux de son frère échoue, selon Throne, dans la mesure où lorsque son frère apprend la vérité, il l'insulte et la bat, mettant ainsi violemment fin à toute tentative de réappropriation subjective du trauma de la part de la narratrice. (2017 : 8)

« C'est très bas que battait mon cœur, et je me sentais en danger. » (TMTC : 162) Pour éviter toute tentation, elle « étein[t] la télé et [...] resserr[e] d'un cran la ceinture de [s]on pantalon » (TMTC : 162) – le corps ainsi sanglé de la jeune fille matérialisant l'interdiction qui pèse sur les jeunes filles de s'approprier leur propre corps par la pratique de la masturbation. Loin d'être rassasiée, la narratrice cherche à recréer la sensation entrevue sur le visage de la femme tout en évitant de se compromettre : elle se rend à la cuisine pour battre des œufs à son tour, espérant de la sorte faire advenir le plaisir qu'elle n'est pas en droit de se procurer :

J'ai pris les œufs comme on vole, j'ai sorti un bol et je les ai cassés. J'ai remué, vite d'abord, puis plus doucement, comme dans le film, en fermant les yeux. [...] Je ne retrouvais pas la sensation que vous savez. Je suis donc allée de plus en plus vite. Le jaune et le blanc étaient mélangés depuis longtemps d'ailleurs, ça me dégoûtait, mais pour je ne sais quelle raison obscure, j'ai porté le bol à mes lèvres et j'ai bu un peu. C'était sale. (TMTC : 162-163)

Les mouvements effectués par le personnage féminin rappellent ceux de l'auto-érotisme (« J'ai remué, vite d'abord, puis plus doucement, comme dans le film, en fermant les yeux. [...] Je suis donc allée de plus en plus vite. ») Or la description comprend également des passages connotés négativement (« comme on vole »; « ça me dégoûtait ») et culmine dans l'abject : « c'était sale », conclut la narratrice. Ainsi, par le détour de la scène de cuisine, le récit évoque non seulement le tabou entourant la masturbation féminine, mais, plus encore, l'aversion qu'elle suscite. Aussi, surprise par sa mère, la jeune fille « rougi[t] violemment », renverse le mélange et, le regardant « ramp[er] », « pens[e] à un monstre » (TMTC : 163) – figure d'épouvante qui confirme l'aura de crainte qui entoure le plaisir féminin.

Ne pas savoir : ne pas oser

Mises à l'écart de leur corps par les discours prônant l'innocence sexuelle, les personnages féminins se retrouvent le plus souvent paralysés devant un partenaire ayant, de son côté, incorporé

le sentiment de légitimité que lui accorde son appartenance au genre dominant. Ainsi, malgré l'envie partagée par l'ensemble des jeunes filles d'investir la position de sujet agissant au sein des interactions sexuelles, nombre d'entre elles « n'osent pas » laisser libre cours à leurs pulsions désirantes, incertaines qu'elles sont de ce qu'elles ont le « droit » ou pas de faire.

Alors qu'elle se trouve un soir dans une boîte de nuit, Solange, la protagoniste de *Clèves*, est entraînée à l'écart par un homme plus âgé²⁴⁰, lequel semble pressé d'obtenir de la jeune fille une certaine satisfaction sexuelle. Si cette dernière s'avère visiblement excitée par les sensations que lui procurent les mains parcourant son corps (« un flux stupéfiant lui irradie le sexe, traversant ses fesses et ses reins » [C : 105]), l'enchaînement rapide des verbes d'action – presque tous effectués par le sujet masculin – illustre le fait qu'elle n'a que très peu de pouvoir sur ce qui est en train de se dérouler. Aussi n'a-t-on que le temps d'entrevoir, à travers le regard de la protagoniste, « deux mains [qui] l'attrapent aux fesses [...], deux mains [qui] la hissent fermement sans plus se soucier du rythme de la musique [...], un visage de plus en plus large [qui] tombe vers elle [...], une bouche [qui] touche sa bouche » (C : 105) – la dépersonnalisation de l'homme, ici réduit à des mains et à un visage anonyme, donnant également un indice sur le caractère expéditif de ce qui s'apparente à un assaut. Et lorsque la jeune fille entreprend d'explorer le corps de l'homme à son tour, « fouill[ant] et attrap[ant] et cherch[ant] et questionn[ant]²⁴¹ », elle est immédiatement rabrouée par son partenaire qui l'arrête « comme on freine un cheval » (C : 105-106). Cette brusque interruption des mouvements de Solange fonctionne comme un rappel à l'ordre : à partir de ce moment, elle « n'ose plus prendre d'initiative » (C : 106) et adopte une attitude passive, ce que l'homme interprète comme une autorisation à continuer. Il en profite pour « l'embrasse[r] et

²⁴⁰ « Il doit avoir dans les vingt-cinq ans » (C : 104), estime la jeune fille.

²⁴¹ Notons que tous les verbes d'action posés par la jeune fille rendent compte de son ignorance en la matière, par opposition à l'homme, qui s'impose à elle.

s'enfonce[r] plus loin, main collée à son sexe », de même que pour « frotte[r] contre elle la bosse de son jean » (C : 106) Cette rencontre détient, au sein du récit, une importance fondatrice – d'abord pour la jeune fille, qui y voit le franchissement d'une étape (« *Mon premier baiser*, se répète-t-elle, *mon premier baiser* » [C : 110, souligné dans le texte]), mais aussi, et surtout, parce qu'elle apprend, à cet instant, qu'il existe certaines limites à respecter sous peine d'être à nouveau repoussée.

Plus tard, auprès d'Arnaud, son copain, elle se retient de « lui caresser le dos » – « elle n'ose pas », précise l'instance narrative (C : 329) –, alors que le garçon, de son côté, l'oblige à lui faire une fellation dans sa voiture garée derrière un immeuble isolé : « Elle n'a pas le temps de méditer sur le temps qui passe, il la presse urgemment de mettre aussi la bouche, “si tu m'aimes un peu tu avales”. Second degré ou pas il lui tient bien la tête pour qu'elle n'en perde pas une goutte. » (C : 331) Il faut voir que, avant même de s'incarner concrètement dans la relation, la distribution hiérarchique du pouvoir entre les partenaires agit sur le plan intrapsychique. L'autocensure à laquelle s'astreint Solange résulte ainsi de l'intériorisation de la posture de dominée, de ce conditionnement qui normalise la soumission féminine, alors que la violence avec laquelle le jeune garçon impose ses scripts découle directement de son adhésion au statut du dominant. C'est donc, en tout premier lieu, l'effet de la doxa sur l'imaginaire des sujets qui permet la reproduction des schémas de la domination. Et pour les dominées – ici, pour la jeune fille – cet effet est double : il définit, d'une part, une position particulière, marquée par l'impouvoir, et, d'autre part, il prescrit l'obéissance au sujet dominant. Si Solange ne peut prendre l'initiative, ce qui irait à l'encontre du script traditionnel voulant que les hommes soient les seuls sujets du désir, elle n'est pas davantage en droit de refuser les demandes de son partenaire. Dans ce cas précis, « ne pas oser » veut également dire : « ne pas oser *dire non* ». Il semble bien, à cet égard, que la force reproductive du système repose, avant tout, sur l'impouvoir et l'obéissance des filles.

Pour Hélène, la protagoniste de *L'île de la Merci*, le désir est source de honte, voire de danger. Aussi, lorsqu'elle et Thomas s'apprêtent à passer à l'acte, elle reste de marbre, attendant plutôt que le garçon effectue tous les gestes qu'il faut pour en finir avec cette « épreuve » qu'elle souhaite surmonter « une fois pour toutes et pour toujours » (IM : 153). Le recentrement de la narration sur les pensées de la jeune fille laisse toutefois croire qu'elle aimerait prendre part à cette « chorégraphie²⁴² » en train de se jouer dans la chambre de Thomas : « Elle voudrait être plus forte que lui et le diriger » (IM : 153). Elle choisit cependant plutôt de se dissocier de son corps, se préservant ainsi, croit-elle, de la honte liée à cet événement crucial qu'est, à ses yeux, celui de la « perte » de sa virginité, pour reprendre l'expression consacrée. Thomas pourrait, certes, profiter de ce que sa partenaire lui abandonne son corps pour en tirer sa jouissance et ce, sans égard pour la jeune fille. Mais le personnage imaginé par Élise Turcotte échappe aux scripts de la masculinité normative : il attend patiemment qu'Hélène « fasse le premier geste » (IM : 152), préférant que « tout [vienne] de sa volonté à elle » (IM : 154). Ainsi, nulle violence physique n'est exercée contre la jeune fille ; en revanche, le récit donne à voir la violence symbolique s'opérant sur le plan intrapsychique par le biais de l'intériorisation des paradigmes de genre traditionnels. L'impact de celle-ci est considérable : elle transforme sa première relation sexuelle en un « moment rigide, cristallisé dans la honte » (IM : 154) qu'elle s'efforcera ensuite d'oublier.

De son côté, Catherine, la narratrice du *Premier été*, éprise d'un voisin de son âge depuis le jour où elle l'a surpris complètement nu, errant près de la rivière, hésite pourtant à prendre l'initiative alors qu'elle se retrouve seule avec lui : « Je voudrais juste le caresser. J'ai peur, je ne sais pas si j'ai le droit, je ne sais pas si c'est à moi de faire ça, si c'est possible. » (PE : 91) La

²⁴² Bien qu'elle ait conscience que le déroulement de ce premier rapport soit fortement scripté, elle ne semble pas pour autant connaître sa partition : « Elle doit faire certains gestes. C'est sûrement son tour, comme dans une chorégraphie, un kata, un échange de coups. Elle ne sait pas lesquels. » (IM : 153)

référence explicite à la question du « droit » et de la « possibilité » d'effectuer une telle chose révèle en creux la conscience d'un modèle performatif préétabli dans la culture. Qu'à cela ne tienne, elle « pren[d] courage [et] [a]vance la main là où [elle] veu[t] toucher : dans [l]a nuque [du garçon] ». (PE : 94) Bien qu'une norme soit transgressée, la narration indique que cet acte requiert du courage – cette faculté étant tributaire des conditions matérielles et symboliques de chacun des sujets et n'étant pas, loin s'en faut, systématiquement octroyée à tous les personnages féminins du corpus. Dans le cas de Catherine, l'entorse faite aux scripts traditionnels est également redevable au statut particulier du garçon. Celui-ci, défini dans la diégèse comme un « simple d'esprit », se voit, en quelque sorte, écarté de la loi des hommes.

Le fait de « ne pas oser » dérive enfin du poids que font peser les scripts hétéronormatifs sur l'imaginaire des jeunes filles – tout particulièrement sur celles exprimant des désirs lesbiens. Lorsque Diane l'invite à la rejoindre dans la baignoire, Marie, la narratrice de *La vie heureuse*, reste paralysée : « Viens. Je reste assise sur le rebord de la baignoire. Je ne peux pas venir. Elle le sait. Elle me connaît bien. Je n'ose pas. » (VH : 161) Alors que Diane profite d'un certain pouvoir conféré par son expérience en matière de sexualité – hétérosexuelle, certes –, Marie est, quant à elle, totalement démunie. Ce n'est pas faute, pourtant, d'être entourée de représentations de la sexualité, comme nous l'avons vu précédemment. Or ces représentations, une fois de plus, ne soufflent mot sur les rapports érotiques entre femmes.

Intériorisation et actualisation de la condition objectale

La réification constante des personnages féminins laisse des traces dans l'imaginaire des jeunes filles représentées, et affecte de manière durable le rapport à soi que ces dernières entretiennent.

Aussi sont-elles amenées, par l'entremise des scripts hétéronormés en circulation dans leur environnement, à se reconnaître elles-mêmes comme objets de désir.

Incarner l'objet du désir : normalisation

Pour Cyrille, la narratrice de *Tu me trouves comment?*, l'autoréification devient réflexe, notamment dans les contextes intersubjectifs impliquant un ou des sujets masculins²⁴³. Atablée dans un bar avec deux inconnus qui lui lancent que « Cyrille [...] est un prénom de mec! » (TMTC : 48), elle entreprend de corriger leur méprise en « bombant le buste » : « Ça ne se voit pas? [qu'elle est une fille] », leur rétorque-t-elle (TMTC : 48). Elle regrette cependant aussitôt d'avoir attiré l'attention des garçons sur sa poitrine : « Qu'est-ce qu'il m'a pris de dire “Ça ne se voit pas?” en avançant la partie que je déteste le plus en moi? Ils lorgnent tous les deux ma poitrine avec un sourire niais. J'en profite pour fuir dans les toilettes. » (TMTC : 48-49) La « honte » (TMTC : 49) provoquée par un geste que la narratrice a elle-même posé témoigne de l'effet du pouvoir qui agit à travers le sujet féminin – comme si ce dernier *était agi*, plutôt que représenté comme étant en pleine possession de ses moyens et agissant en conformité avec ses désirs. Cette normalisation apparaît ainsi comme le résultat d'une volonté « désappropriée²⁴⁴ », conformée aux attentes formulées envers le genre féminin.

La régulation de l'imaginaire des filles passe également par l'internalisation de la condition de victime, laquelle, dans une société patriarcale marquée par la violence de genre, est acceptée comme « naturelle ». Si la conviction d'être une « proie facile » paralyse Rory Dawn (*La fille*) au

²⁴³ La narratrice affirme que la présence de gens en face d'elle – dans ce cas-ci, celle de garçons – « [l']empêch[e] de penser. » (TMTC : 49)

²⁴⁴ Par contraste avec l'idée d'un « rapport à soi-même formé par la reconnaissance », lequel exige, selon Axel Honneth (lui-même s'appuyant sur les études de Peter Bieri), « l'appropriation de nos désirs et de nos sensations en nous les formulant pour nous-mêmes, et non pas seulement en les acceptant passivement [...] » (Honneth, [2005] 2007 : 93).

moment où un Inconnu²⁴⁵ rôde autour de sa maison (F : 49-50), elle amène, de la même façon, la jeune Hélène (*L'île de la Merci*) à se représenter son premier rapport sexuel sous la forme d'un viol : « Il faudra bien dire oui. Même s'il serait plus simple d'y être forcée. Obligée. Ici, dans l'île, par exemple. Il vaudrait mieux plonger d'un coup sec dans l'humiliation, garder les yeux ouverts et voilà, que ce soit fait une fois pour toutes et qu'on n'en parle plus. » (IM : 68) Pour la protagoniste du roman de Turcotte, il apparaît « plus simple » d'imaginer un scénario à l'intérieur duquel elle serait contrainte d'avoir une relation sexuelle, dans la mesure où ce modèle lui permet, croit-elle, de rester « pure²⁴⁶ » – en d'autres mots, de nier l'existence de ses désirs, qu'elle considère comme honteux.

Dans *Tigre, tigre !*, Peter, célébrant, par divers moyens, le corps pré-pubère de la jeune Margaux²⁴⁷, assigne cette dernière au statut d'objet suprême de désir, à tel point que la jeune fille en vient à croire qu'elle n'est plus rien sans lui : « Sans Peter pour me voir, pour m'adorer, comment pourrais-je exister? » (TT : 285) Maltraitée par son père au cours de son enfance, la narratrice trouve, dans cette version idéalisée d'elle-même que lui renvoie Peter, une façon de se valider, de reconstruire une subjectivité détruite par un père violent. Elle devient, par le fait même, le prolongement de Peter, l'incarnation de ses fantasmes, et perd, ce faisant, tout sentiment d'autonomie : « Où finissait-il exactement, et où commençais-je ? » (TT : 389) Et comme cet objet de désir est défini par son « innocence », Margaux se voit contrainte d'effacer les marques qui

²⁴⁵ Il s'agit en fait du Quincaillier, lequel est un prédateur réel.

²⁴⁶ Bien que ce terme ne soit pas utilisé dans le roman, les nombreux rituels auxquels la jeune fille s'adonne, liés à son obsession pour l'ordre et la propreté, ainsi que sa répulsion envers tout échange de fluides corporels laissent croire à un désir de pureté ou, à tout le moins, de contrôle : « Prescription : ne pas laisser la langue, la salive, les microbes d'un autre entrer dans son corps » (IM : 68) ; « [...] elle retient ce qui pourrait sortir d'elle, elle ferme les pores de sa peau, elle serre les lèvres, surtout pas question d'entendre le moindre gémissement de sa part » (IM : 152). Voir aussi (Côté, 2006).

²⁴⁷ Il la prend en photo, lui écrit des lettres dans lesquelles il louange sa beauté, lui laisse entendre qu'elle est toute sa vie : « “Quand je me lève le matin, quand je me couche le soir, c'est toi ! Ma première pensée quand je me lève c'est de boire un café, de fumer une cigarette, et d'écrire une lettre à Margaux ! Regarde tout ça !” Il montrait une caisse qui contenait tous ses cahiers de lettres. “Ma chambre, c'est un mausolée !” » (TT : 285)

trahissent le vieillissement de son corps²⁴⁸ (rappelons qu'elle demeure sous l'emprise de Peter pendant quinze ans). Elle est ainsi amenée à prolonger son enfance, à performer la naïveté qui, aux yeux de l'homme, caractérise cette période²⁴⁹, ce qui, au final, l'empêche de s'épanouir comme sujet et de se reconnaître des désirs qui ne soient pas marqués de l'empreinte de Peter sur son imaginaire.

Désirer être l'objet : l'autofétichisation

Alors que les exemples qui précèdent traduisent une mécanique involontaire – le fait, pour les jeunes filles, d'adhérer, à leur corps défendant, à la position de l'objet –, ceux sur lesquels nous souhaitons maintenant nous pencher témoignent plus spécifiquement de la domestication des désirs, laquelle entraîne plusieurs personnages féminins à élaborer des fantasmes fondés sur l'autoréification²⁵⁰. Cette fétichisation de soi découle des scénarios culturels de la domination masculine, lesquels détiennent le pouvoir d'affecter les jeunes filles de telle sorte qu'elles perçoivent l'objectivation comme une condition enviable, voire jouissive. Pour Solange, notamment, s'imaginer en tant qu'objet à conquérir lui procure un plaisir supplémentaire, tandis qu'elle se caresse dans sa chambre :

Le rêve serait une vie où le barman et le DJ du Milord lui feraient la bise devant Arnaud. [...] Le DJ mettrait *Billie Jean*, un clin d'œil, elle danserait comme une déesse et tous les regards seraient sur elle et Arnaud s'approcherait mais elle le repousserait doucement, elle aime danser seule, il essaierait de lui voler un baiser et le pompier le balancerait pas terre et le DJ et le barman seraient obligés d'intervenir, Arnaud le nez en sang, elle danserait encore puis elle accepterait de rentrer avec lui et elle l'attirerait contre ses fesses, bouche

²⁴⁸ « Il n'aimait pas les gros seins. Il disait que les miens avaient la bonne taille et qu'il espérait qu'ils ne pousseraient plus. Je crois qu'en secret il les aurait préférés plus petits. Il voulait que ma zone pubienne soit toujours impeccablement rasée. Il me laissait utiliser son rasoir électrique. » (TT : 245)

²⁴⁹ Ce qui est paradoxal puisque, en la manipulant de façon à ce qu'elle se soumette à ses moindres désirs, il la sexualise à outrance.

²⁵⁰ Pour Isabelle Boisclair, le paradoxe que recèle l'autoréification est tributaire de la « persistance de l'ancienne configuration, fondée sur le statut objectal de la femme, *malgré* la nouvelle configuration fondée sur l'accession de la femme à sa subjectivité [...] » (2007 : 120)

entrouverte et reins creusés, il soulèverait sa jupe et baisserait son collant de gym satiné et sa culotte (ou peut-être qu'elle aurait juste mis sa jupe prince de galles et une culotte) et il la *pénétrerait* sur le capot, elle serait juchée sur des talons et ça rendrait vraiment bien en se cambrant (mais si c'est un jean qu'elle porte, est-ce que c'est possible en baissant son jean ?) et le pompier les regarderait dans l'ombre, ou (mieux ?) le DJ et le barman la regarderaient, ils la trouveraient belle et un peu salope, ils envieraient Arnaud, elle ouvrirait la bouche et se cambrerait et Arnaud glisserait ses doigts entre ses dents, elle mordillerait et gémirait et remuerait les hanches et elle le tiendrait près d'elle (avec les bras pliés par-derrière ?) et où serait le pompier (attention) et il la *possèderait violemment*. (C : 191-192, souligné dans le texte)

Certes, la jeune fille ne se projette pas dans un rôle entièrement dénué d'agentivité : elle « repousserait » d'abord Arnaud, puis « l'attirerait contre ses fesses », laissant ainsi entrevoir son désir de faire advenir la rencontre selon ses propres termes. Les pensées qui lui sont attribuées donnent cependant à voir une conscience parasitée par les scripts dominants, ce dont rendent compte, entre autres, les expressions mises en italique par l'autrice (« il la *pénétrerait* sur le capot ; il la *possèderait violemment* » – l'italique suggérant qu'il s'agit de paroles entendues [ou lues], puis rapportées²⁵¹) de même que l'utilisation de l'injure (« le DJ et le barman la regarderaient, ils la trouveraient belle et un peu salope »). Dans l'imaginaire de la jeune fille, perverti par les scénarios hégémoniques, la violence sexuelle et le discours injurieux s'avèrent dotés d'une importante charge érotique. Aussi, alors que la nomination injurieuse tend, le plus souvent, à « blesser » le sujet qui la reçoit (Butler, [1997] 2004), elle suscite plutôt, chez Solange, l'excitation. Cela est également perceptible dans un autre passage, au moment où elle se rend pour la première fois chez Arnaud : « [Arnaud] lui dit tendrement qu'elle est une petite chienne. Le mot vient se coller entre ses jambes et elle se met à mouiller d'un coup » (C : 167) – alors que, quelques lignes plus haut, elle « sent[ait] monter les larmes » (C : 167) après que le garçon l'ait contrainte à s'agenouiller, de façon à ce qu'elle ait le visage à la hauteur de son sexe. Forcée de se reconnaître

²⁵¹ Dans ce cas-ci, il semble que ces expressions renvoient directement aux passages précédemment cités d'*Une vie* de Maupassant.

dans cette désignation, la jeune fille y trouve néanmoins son plaisir, puisqu'elle reconnaît là les signes d'excitabilité tels qu'ils sont scriptés.

De la même façon, Tracey, dans le roman de Maureen Medved, cherche à éprouver son existence à travers le regard désirant qu'elle souhaite susciter chez les hommes qu'elle croise, alors qu'elle erre dans la ville à la recherche de son petit frère. Tandis qu'elle dévisage un garçon dans l'autobus, espérant attirer son attention, elle pense, comme pour se rassurer : « Les gars ont une érection monstre quand ils me voient. Ils veulent tous me baiser. » (TMM : 141) Se figurer en objet sexuel constitue, pour la narratrice, la seule façon de sortir de l'invisibilité à laquelle sont confinées les filles comme elle, dont l'apparence physique ne correspond pas aux standards de beauté conventionnels²⁵² – les « prolote[s] de la féminité », pour le dire avec Virginie Despentes, celles qui sont « inapte[s] à attirer l'attention masculine, à satisfaire le désir masculin. » (Despentes, 2006 : 10-11) La jeune fille prend dès lors le parti de se créer une *persona* alternative, croyant ainsi échapper, ne serait-ce qu'en pensées, à sa solitude²⁵³. Bien que ce passage atteste de la désirance du personnage féminin, il lève également le voile sur les structures de pouvoir qui traversent les « schèmes de reconnaissance disponibles » (Butler, [2004] 2006 : 14) pour penser l'identité féminine, indiquant, du même coup, que c'est toujours en fonction de leur désirabilité que les jeunes filles sont – ou ne sont pas – reconnues comme sujets légitimes.

Cette reconnaissance octroyée aux filles varie également en regard de la disposition des filles à combler les envies de celui qui les regarde. C'est d'ailleurs ce qui amène Catherine, la narratrice de *La déesse des mouches à feu*, à se concentrer uniquement sur le plaisir de son partenaire et à renoncer au sien. Pour s'assurer de lui plaire, elle enfle d'abord des sous-vêtements

²⁵² Ainsi la narratrice se décrit-elle, en ayant recours à la troisième personne du singulier : « Cette fille. Elle allait à mon école. Pas de tétons. Grosse face ronde stupide. [...] la fille avait l'air d'un garçon. Un garçon tout en longueur, avec un vagin. Pas comme une fleur. Comme de la boue. Maigrichon et maladroit comme un bâton. » (TMM : 61-62)

²⁵³ « J'en avais marre d'être toute seule. Je suis un être humain. J'ai des besoins. » (TMM : 141)

volés dans une boutique de lingerie. C'est ensuite en s'appliquant à le faire jouir, au détriment de son propre plaisir, qu'elle cherche à obtenir la confirmation de son potentiel de séduction. Malgré que la fellation qu'elle décide de lui faire se révèle désagréable, voire douloureuse (« Son pénis était trop gros. J'avais de la misère à le rentrer dans ma bouche au complet. J'ai continué, mais pas longtemps, le cœur me levait » [DMF : 49]), et qu'elle n'expérimente aucune sorte de plaisir, elle se réjouit, ultimement, d'avoir réussi à procurer un orgasme à son partenaire : « Il a pas toffé deux minutes. Il s'est levé vite du lit pis il est venu sur le tapis de la chambre. J'étais vraiment contente. Ça voulait dire que j'étais belle dans ma brassière pis mes bobettes. » (DMF : 49)

Alors que tous les personnages féminins précédemment mentionnés intériorisent, à divers degrés, le statut d'objet de désir, les effets sur la subjectivité de chacun d'eux diffèrent. Si certains en tirent de la jouissance, dans la mesure où l'autoréification est reconnue comme la seule voie possible pour atteindre le plaisir, d'autres s'en accommodent comme d'une fatalité, et composent avec le déplaisir ou la souffrance qui en découlent. Dans tous les cas, l'incorporation de la condition objectale réduit la capacité des sujets féminins à élaborer de nouveaux scripts, basés sur leur autonomie sexuelle.

SUJETS EN DISSOCIATION

Nombreux sont les personnages féminins qui expérimentent, à un moment ou à un autre, un épisode de dissociation psychique. Ce phénomène semble tributaire de la rencontre inévitable entre les désirs ressentis et les mécanismes de censure intériorisés, induits par les normes culturelles. En découle une véritable ambivalence psychique, laquelle s'exprime tant sur le plan discursif, par le biais de la distanciation énonciative (le « je » laissant place au « elle »), que sur le plan diégétique, à travers l'expression d'une pensée hésitante, chargée de contradictions.

Les « gentilles filles »

La fabrication, par les instances sociales et culturelles en présence dans les romans, d'un modèle de jeune fille idéale, reconnue pour sa bonne conduite et sa modestie à tous égards, fait obstacle à l'expression du désir féminin. Dans les œuvres du corpus, c'est sous les traits de la « gentille fille » que cette figure est invoquée de manière à faire tenir les personnages féminins dans le rang. La « gentille fille », figure archétypale mise au service de la norme, représente l'antithèse de la jeune fille sexuellement émancipée, provoquant ainsi, par son intrusion dans l'imaginaire du sujet féminin, une fissure symbolique, laquelle donne lieu à l'affrontement entre deux sujets qui s'opposent : la gentille fille et la fille désirante.

Les références à la « gentille fille » dans le corpus se présentent sous deux formes. D'abord, sous la forme d'une injonction lorsqu'elle est convoquée par un personnage masculin souhaitant obtenir des faveurs sexuelles. Ensuite, sous une forme incarnée, soit à travers l'investissement de cette figure par le personnage féminin. La « gentille fille » devient alors performance.

L'injonction : sois gentille et tais-toi

La « gentille fille » n'existe pas en-dehors des relations de pouvoir qui la façonnent. Une fille n'est « gentille » que dans la mesure où un autre lui octroie cette valeur. Et dans le contexte patriarcal, la conformité du sujet féminin en regard de cette figure se mesure à sa docilité, son innocence et sa maniabilité. Ces traits caractéristiques sont si bien ancrés dans l'imaginaire des jeunes filles que lorsque l'ordre est donné – « sois gentille » – chacune sait, implicitement, ce qui est attendu d'elle et se résout, contre son gré, à se plier à ce rôle. Ainsi de Cyrille, qui, malgré qu'elle n'en ait aucune envie, accepte de faire une fellation à Didier, qu'elle vient tout juste de rencontrer dans un bar :

Et puis son sexe se retrouve à la hauteur de ma bouche. Il me caresse les cheveux. « Suce. » Je ne bouge pas. « Allez, sois gentille. »

De la pointe de la langue, je touche le bout de son sexe. C'est lisse, c'est doux, c'est dégoûtant. J'ai les yeux grands ouverts, je ne fais pas un geste, je garde la langue tirée contre le morceau de chair. J'arrive à ne penser à rien ; le noir, c'est ma langue sur un sexe. (TMTC : 54-55)

Tout se passe comme si le mot d'ordre – être gentille – réanimait d'anciens réflexes, acquis par le biais de la socialisation genrée, faisant ainsi passer la narratrice de l'immobilité (« je ne bouge pas ») à l'action (« De la pointe de la langue, je touche le bout de son sexe. »)

La métaphore de la noirceur, convoquée dans *Tu me trouves comment ?* (« le noir, c'est ma langue sur un sexe »), revient également dans *La fille*, au moment où Rory Dawn est agressée par le Quincaillier, qui lui ordonne d'être gentille pendant qu'il s'allonge sur elle, lui bloquant, de ce fait, toute lumière :

[...] il m'ordonne de m'allonger par terre et moi je pense que les marques de semelles vont tacher tout le dos de mon nouveau tee-shirt arc-en-ciel que j'adore mais là il me dit d'être gentille, ce qui signifie ne pas faire de bruit et je contemple l'ampoule électrique et la chaîne qui se balance encore jusqu'à ce que l'insigne cousue sur sa poche – l'As de la Quincaillerie – me bloque la vue et là ça n'a plus d'importance qu'il ait tiré la chaîne une ou deux fois ni si je fais du bruit parce que tout est noir et silencieux, exception faite du mot *gentille*. *Gentille*, ça me prend les oreilles et ça s'arrête plus, des fois le mot est coupé en morceaux chuchotés et des fois, il y a plus de *i* qu'il n'en faut, mais ça pèse tellement lourd que ça m'empêche de respirer et que mon tee-shirt est fichu. (F : 104, souligné dans le texte)

Les deux jeunes filles, inexpérimentées en matière de sexualité, se trouvent tour à tour confrontées à des situations dont elles ne connaissent pas les codes. À l'inverse des personnages masculins, qui savent très bien de quoi il en retourne, tout leur échappe – ce que confirme l'allusion au noir, qui renvoie à la désorientation et, par extension, à l'impuissance et à l'immobilité. Dans *La fille*, cela se manifeste sur le plan formel : les autres chapitres du roman faisant référence à l'agression sont entièrement ou partiellement noircis²⁵⁴, comme pour illustrer le caractère indicible du viol

²⁵⁴ « Explosion » (F : 74-76), « Ça vacille » (F : 113-114) et un autre chapitre dont le titre même est également noirci (F : 290-291).

dans une culture qui ne reconnaît pas la parole dénonciatrice des filles. Il semble ainsi que le mot « gentille » soit le seul signe reconnaissable, s'imposant comme un repère familial. La directive est claire, et fait appel à une habitude profondément enracinée, laquelle consiste à s'incliner devant l'autorité. La « gentille fille », formée de toutes pièces par les figures patriarcales, se déploie de tout son long dans l'esprit et le corps des protagonistes, leur intimant de ne pas se rebeller contre les ordres donnés. Cyrille reste de marbre devant le sexe de Didier jusqu'à ce que ce dernier « [la] repouss[e] brutalement en [la] traitant de pisseuse » (TMTC : 55), tandis que Rory Dawn se tient immobile sous le corps du Quincaillier. Le recours à la menace contribue, par ailleurs, à prolonger l'asservissement de la jeune fille à son égard au-delà de l'agression. Après avoir pris son plaisir, l'homme lui donne un avertissement clair : « [...] putain dis jamais rien [REDACTED] putain t'avise jamais de raconter ça ! » (F : 113) Si les conséquences qu'entraîneraient la dénonciation des actes répréhensibles commis par le Quincaillier ne sont pas clairement énoncées, la gravité de celles-ci est tout de même suggérée, notamment par la forme impérative de la phrase, de même que par l'emploi du juron, lequel est aussi une insulte misogyne. Le chantage opéré par l'homme atteint sa cible : la narratrice s'astreint par la suite au silence, gardant littéralement « [s]es mains devant [sa] bouche » (F : 122) pour éviter de laisser la vérité s'échapper.

Le père de Lee, dans *Le Règlement*, octroie, quant à lui, une valeur de compliment à la « gentille fille » et s'en sert pour maintenir sa fille sous sa loi : « Il a commencé en disant à quel point je suçais bien, quelle gentille fille j'étais. » (R : 151) Réduisant ainsi sa valeur à sa capacité à faire jouir, il pervertit non seulement son imaginaire sexuel mais forge, du même coup, sa dépendance : la narratrice confiera plus tard en être « arrivée à avoir besoin de ça. » (R : 151) Le recours au compliment sert ici un objectif bien précis : la « gentille fille » se veut un éloge, et encourage, par le fait même, l'adhésion à l'état de servitude par le biais de la validation de l'état

de sujétion – forme de gratification qui supprime simultanément, chez la jeune fille, toute volonté de riposte.

L'effet : de la « complicité » des filles

L'intériorisation du modèle de la « gentille fille » entraîne les personnages féminins sur les chemins balisés d'une féminité domestiquée, moulée aux exigences masculines, ce qui, en plus de les placer en situation vulnérable, les décourage de questionner la « fixité répétitive » des scénarios traditionnels (Collin, 1978 : 273). L'assignation à la passivité a ainsi pour effet d'extorquer la complicité des filles, indispensable au maintien de la loi patriarcale.

Violée par son père pendant plusieurs années, Lee semble irréversiblement conditionnée à obéir à toute personne en situation d'autorité. Dans l'avion qui la mène en Floride, elle cède aux avances de l'homme assis à ses côtés, qui, pour l'avoir aidée à se procurer un verre d'alcool, croit désormais posséder tous les droits sur le corps de la jeune fille :

Il a remis sa main entre mes jambes et a débouonné mon pantalon. Il n'a pas perdu de temps avec mes sous-vêtements. Je le regardais toujours. [...] Ses doigts avaient perdu tout semblant de tendresse et il les enfonça en moi. J'ai bougé dans mon siège pour trouver une position plus confortable. Son autre main faisait monter et descendre la mienne le long de sa bite. [...] J'ai fermé les yeux. Je faisais l'autruche [...] (R : 24)²⁵⁵

L'état de servitude dans lequel son père l'a confortée tout au long de son enfance amène également Lee à se soumettre entièrement aux volontés de Linda, la propriétaire de l'écurie qu'elle a rejointe en Floride. Elle la laisse entre autres « enfonc[er] sa main [...] loin en [elle] », malgré la douleur que cela lui provoque : « J'ai laissé son poids m'écraser, j'ai laissé mon corps s'enfoncer dans le lit. J'ai caché mon visage dans les oreillers et j'ai gardé les yeux fermés. Ses mouvements me

²⁵⁵ Ce n'est qu'après que l'homme ait joui et retiré sa main que Lee s'éclipse vers les toilettes de l'avion afin de se faire jouir à son tour, dans un geste de réappropriation : « Je voulais cet orgasme aussi vite que possible. Sans ça j'aurais encore l'impression d'être assise avec sa main dans ma chatte. » (R : 25)

transperçaient jusqu'au ventre. » (R : 273) Or Linda sait exactement ce qu'elle fait : empruntant au monde du proxénétisme ses techniques pour garder la jeune fille sous sa coupe, elle s'applique, depuis le début de leur relation, à la rendre dépendante à la drogue qu'elle lui administre quotidiennement. C'est aussi pour la « calmer » (R : 274) qu'elle lui en injecte une dose importante et profite de sa torpeur pour continuer de la pénétrer avec sa main. La narratrice, « envahie », voire « englout[ie] » par l'effet euphorisant de la drogue (R : 274), l'enlace à son tour – geste immédiatement validé par Linda : « C'est ça, disait-elle. C'est une gentille fille » (R : 274).

Pour la narratrice d'*Une fille est une chose à demi*, l'obligation d'être une « gentille fille » émane surtout des hommes de son entourage. Enfant, elle est réprimandée à maintes reprises par son grand-père, de même qu'elle est battue et insultée par son frère lorsque celui-ci apprend qu'elle a des rapports sexuels avec des garçons de l'école. Ainsi, au moment où son oncle la supplie de lui donner son numéro de téléphone alors qu'elle s'apprête à quitter la maison familiale pour poursuivre ses études, elle semble déjà toute préparée à acquiescer à la moindre des demandes provenant d'une personne en situation d'autorité – d'autant que, élevée dans la plus stricte tradition chrétienne, puis violée à treize ans par ce même oncle, elle n'a plus « aucune idée de ce qui est juste. » (UF : 147) La réponse positive offerte par la narratrice est interprétée par l'oncle comme le signe du consentement de la jeune fille à la poursuite de leur relation. Aussi en profite-t-il pour caresser furtivement le corps de sa nièce, tout en ne manquant pas de l'encourager sur la voie de la sujétion : « [...] il me caresse le visage. Et il me caresse les cheveux. Et il touche ma poitrine. Et dit. Gentille fille. » (UF : 147)

La « gentille fille » qui meuble l'imaginaire des personnages féminins, si elle n'est pas autorisée à refuser les avances masculines, ne l'est pas davantage à répliquer, ni même à extérioriser sa colère. À la psychiatre qui l'a prise en charge, Tracey souhaiterait exprimer son

ressentiment envers ses proches, qui tentent, par divers moyens, de la « réparer » (TMM : 136)²⁵⁶ pour mieux la faire entrer dans le rang. Elle se retient toutefois, sachant qu'il n'est pas raisonnable, pour une jeune fille, de contester l'autorité :

J'avais envie de brûler des villes entières. De hurler si fort qu'on m'entendrait
à l'autre bout de la galaxie. De briser des pics de montagnes et de m'en servir
pour me taillader, puis de barbouiller le ciel avec mon sang.
Mais je l'ai pas fait.
Ce n'était pas convenable. (TMM : 52-53)

La « gentille fille » représente, en somme, le noyau dur du dressage à la féminité qui marque, à des degrés divers, la trajectoire identitaire des protagonistes. Or il faut voir que c'est précisément cette « gentillesse » attendue des jeunes filles qui permet aux personnages masculins de se poser comme seuls sujets du désir – (ré)assignant par la même occasion les personnages féminins à la position objectale. Car être « gentille », selon les codes normatifs relayés dans les récits, consiste à se plier aux exigences des mâles. Comme nous l'avons vu, les « gentilles filles » ne sont pas en mesure de dire non, elles ne répondent pas à la voix de l'autorité, et ne repoussent pas la main qui les presse vers un sexe à satisfaire : elles s'exécutent, guidées par un habitus fondé sur la dissolution de leur force de révolte.

Dissociation psychique : le sujet désuni

Comme l'indique Nicole-Claude Mathieu, la scission interne dont souffrent les filles et les femmes dans une culture patriarcale est d'emblée présente dans les normes imposées, elles-mêmes contradictoires. Cela est d'autant plus significatif en matière de sexualité, les figures antithétiques de la « vierge » et de la « putain » en faisant foi. La mise en récit de la dissociation psychique, telle

²⁵⁶ « Papa et Maman avaient bien essayé. Ils lui enlevaient les mains de la figure à coup de taloches. L'avaient emmenée voir Alphonse au salon de coiffure Cheveux magiques où tout le monde allait. L'avaient inscrite à des cours. Lui faisaient des suggestions sur des bouts de papier appuyés contre son bol de céréales. Tâtaient, ajustaient, et essayaient de réparer la fille. » (TMM : 136)

que figurée chez les personnages féminins du corpus, propose deux formes distinctes de dissociation. Est représentée, d'une part, la séparation entre le corps et l'esprit, qui survient majoritairement durant les interactions sexuelles, puis, d'autre part, le dédoublement, lequel apparaît comme une stratégie de survie à la suite d'une agression.

Renier le corps, renoncer au plaisir

Nous l'avons vu, les scénarios culturels relayés dans les romans passent sous silence le désir féminin tout en exaltant les pulsions mâles désirantes. Or, après les avoir intériorisés, ce sont ces patrons que les personnages féminins tentent, dans une certaine mesure, de reproduire lors des interactions sexuelles, renonçant ainsi, le plus souvent, à accéder au plaisir. Dans *Clèves*, Solange, cédant aux avances d'Arnaud, se concentre davantage sur l'image qu'elle est censée offrir à son partenaire, suivant ses préférences, que sur l'atteinte de sa propre jouissance :

Arnaud dit qu'il la veut toute à lui, que ça le rend fou – elle se renverse et gémit : elle est belle, désirable, une femme, une femme avec toi, je me suis enfin sentie faaamme comme dans cette chanson qu'adore sa mère, elle se cambre un peu plus et ses cheveux s'accrochent aux essuie-glaces, aïe, il la bourre plus fort, ça fait un peu mal et son coccyx fait *cloc-cloc* sur le capot glacé mais qu'il la regarde, qu'il n'en rate pas une, qu'il l'enfile qu'il la prenne qu'il la laboure. Elle a beau se voir elle-même et regarder la scène et multiplier les images et être à la fois Arnaud et cette femme *offerte*, elle n'arrive à rien, mais ce n'est pas grave, de toute façon il a fini. (C : 334-335, souligné dans le texte)

La jeune fille apparaît expropriée de son corps, toute occupée qu'elle est à demeurer désirable en dépit de son absence flagrante de plaisir et à simuler un gémissement de contentement malgré la douleur que lui inflige la rude pénétration. Loin d'être l'espace où se déploie la jouissance, son corps devient plutôt le site de l'interprétation des scripts canoniques, un lieu dépersonnalisé, à travers lequel sont actualisés les clichés les plus éculés du plaisir féminin. C'est d'ailleurs en s'observant de l'extérieur, à travers le regard d'Arnaud, et en cherchant à établir une

correspondance entre son propre corps et l'image intériorisée de la femme en extase, qu'elle cherche à s'exciter. C'est là, précisément, que se manifeste la dissociation : dans ce décentrement du regard, qui est aussi le signe de la déconnexion du corps – la preuve étant que la jeune fille ne parvient pas à en jouir, de ce corps abandonné au bon vouloir du garçon (alors que lui y arrive sans peine).

Lors de sa première expérience sexuelle, Hélène, la protagoniste de *L'île de la Merci*, tente de mettre le plus d'espace possible entre son corps et elle. Alors que Thomas est en pleine possession de ses moyens²⁵⁷, elle « flott[e] au-dessus de [son] corps raide, ce corps beaucoup trop présent et qui n'arrive à rien. » (IM : 152) Il est intéressant de noter la répétition de cette formule (« n'arriver à rien ») tant ici que dans *Clèves*. Ainsi juxtaposés, les deux extraits font résonner la déception qui accompagne les premières expériences sexuelles des protagonistes, laquelle découle de la censure qui, au sein des récits, musèle l'expression d'un discours sur le plaisir au féminin. Le verbe « arriver » présuppose un aboutissement attendu (il renvoie, par le fait même, au terme « venir », utilisé, dans le langage courant, comme synonyme de « jouir »), alors que le « rien », indique le vide, l'échec ; l'absence de jouissance, voire de quelque sensation agréable que ce soit. Cette impossibilité de ressentir le plaisir est en grande partie redevable à la « décorporalisation »²⁵⁸ subie par les filles désirantes. Pour sa part, Hélène s'imagine flottant dans les hauteurs au-dessus d'elle-même, de façon à échapper à la honte cristallisée dans le corps désirant, associé au « bas ». Elle se réfugie dans sa tête et observe les mouvements mécaniques de son corps comme s'il s'agissait de ceux « d'une autre »²⁵⁹ en attendant que « tout soit conclu » c'est-à-dire que le garçon

²⁵⁷ « Ce qu'il veut, lui, après tout, c'est être là, entièrement exposé au besoin, à l'appétit, et faire ce qu'il fait. » (IM : 153)

²⁵⁸ Traduction libre de « disembodiment », ainsi défini par Deborah L. Tolman, « a disconnection or splitting off of the body and its feelings from the apprehension of the psyche. » (2002 : 51)

²⁵⁹ Cette tendance qu'ont les filles de la famille d'Hélène à nier leur corps et à se réfugier dans leur tête afin d'échapper à la honte qui accompagne le désir, trouve d'ailleurs sa « ramification la plus spectaculaire » dans le suicide de Lisa, la jeune sœur d'Hélène, qui se pend à la poutre du grenier de la maison (Côté, 2006 : 51). Nous y reviendrons.

« se retire » d'elle (IM : 153 ;155) – la jouissance masculine signant, voire autorisant la fin de l'acte.

Dans *Tu me trouves comment ?*, Cyrille est pressée par Didier, qu'elle vient tout juste de rencontrer, d'avoir un rapport sexuel (alors qu'elle lui dit explicitement qu'elle « ne l'[a] jamais fait. » [TMTC : 53]) Lorsqu'elle comprend qu'il ne la laissera pas partir sans avoir eu ce qu'il désirait, elle repense à un conseil donné par une amie : « “La première fois, il ne faut penser qu'à une chose : la deuxième.” » (TMTC : 53) Elle cherche donc à s'évader par la pensée afin de mieux traverser le moment. Or c'est le souvenir d'une autre agression qui lui revient en mémoire :

Alors, j'essaie de penser à la deuxième fois pendant que Didier s'agite sur moi. Mais aucune deuxième fois ne vient me sauver. J'ai beau me concentrer, impossible d'imaginer que cela m'arrivera encore. Le seul visage qui me hante est celui d'un homme qui m'a montré son sexe en me traitant de pucelle. (TMTC : 54)

L'insertion du souvenir dans ce passage vient, d'une certaine façon, surdéterminer le désarroi dans lequel se trouve d'emblée la narratrice. La réduplication du motif de l'agression fait se refermer la scène sur elle-même; il est clair, tant pour la lectrice que pour le personnage féminin, qu'il n'y aura pas d'issue. Constatant cela, Cyrille se résout à laisser Didier « forcer » son sexe en elle (TMTC : 54) pendant qu'elle s'évertue « à ne penser à rien » (TMTC : 55).

Solange, Hélène et Cyrille ont toutes la particularité de n'être jamais tout à fait « là », c'est-à-dire au cœur du rapport qui est en train d'avoir lieu, et dans lequel leur corps est pourtant directement impliqué. Aussi, alors que le monologue intérieur offre un point de vue privilégié sur un esprit considérablement actif, le corps, pour sa part, demeure silencieux – ou alors n'est convoqué que pour manifester la douleur. Dans les extraits choisis, nulle sensation de plaisir n'est décrite. Le surinvestissement de l'esprit au détriment du corps apparaît dès lors relever de la survie; arriver à nier le corps, pour un temps ou pour la durée du récit, permet aux personnages féminins de traverser ce passage défini comme « obligé ».

Le dédoublement comme survivance

D'autres œuvres mettent en scène la dissociation sous la forme du dédoublement : certains personnages féminins, à la suite d'un traumatisme, inventent une autre version d'eux-mêmes de manière à échapper à la souffrance s'étant installée de façon permanente à l'intérieur du Soi.

Tracey, la narratrice du roman de Maureen Medved, cumule les blessures psychiques depuis sa naissance. Battue par son père (TMM : 64), harcelée et torturée par ses camarades de classe (TMM : 134-135), elle est également traînée de spécialiste en spécialiste par ses parents qui « ne [peuvent] pas accepter le fait [qu'elle est] défectueuse » (TMM : 136). La violence dont elle est la cible est telle que la narratrice dit s'être un jour « cassée en deux » (TMM : 136). Par la suite, pour chaque épisode traumatique raconté, la narratrice a recours à ce double, qu'elle surnomme « la fille pas de tétons », soit sa part d'elle-même figée à jamais dans le temps par le viol dont elle a été victime²⁶⁰. Un jour, alors qu'elle se trouve dans un parc en compagnie de son petit frère Sonny, elle est apostrophée par le garçon dont elle est amoureuse, surnommé Billy Speed, qui l'attire ensuite dans sa voiture. Or rien ne se passe comme la jeune fille l'avait maintes fois fantasmé; tandis qu'elle l'imaginait « envelopp[er] [ses] épaules avec sa veste de cuir [...] et [l']embrass[er] et [...] plant[er] ses baisers sur son corps comme de minuscules fleurs » (TMM : 90), le garçon se jette sur elle et lui impose le rapport sexuel, sans se soucier de savoir si elle en a ou pas envie. Ce n'est que plus tard, alors qu'elle établit une distinction claire, sur le plan narratif, entre « la fille » et elle-même, que Tracey arrive à mettre en mots sa propre expérience de dissociation, survenue au moment de l'agression : « Les yeux de la fille étaient ouverts, mais son cerveau s'est fermé, comme gelé. [...] La fille s'entendait pas pleurer sur le vinyle déchiré de la banquette, mais de l'eau coulait de ses yeux dans ses oreilles, son nez, sa bouche, partout, partout, partout. »

²⁶⁰ Au sujet du dédoublement de la perspective narrative dans le roman de Maureen Medved, voir également (MacDonald, 2013).

(TMM : 187) Aussi, parce qu'on lui a répété que la culpabilité des femmes s'inscrivait telle une tare dans leur ADN²⁶¹, et qu'elle-même avait hérité du gène mauvais de sa grand-mère, une « méchante et répugnante putain » selon les dires de son père²⁶² (TMM : 15), Tracey est amenée à retourner la violence subie contre elle-même. L'élaboration d'un double lui permet de rediriger son envie d'en finir vers « la fille pas de tétons », évitant ainsi de se détruire pour de bon : « La fille est si stupide que je la tuerais » (TMM : 183), pense-t-elle, après coup. Le clivage identitaire procure, de la sorte, une échappatoire à la colère qui l'habite.

Après plusieurs années passées auprès de Peter, Margaux, la narratrice de *Tigre, tigre !*, affirme qu'elle n'est plus qu'un « Tupperware vide, ou l'emballage d'une sucette, ou un papier de chewing-gum, une feuille de cellophane, de plastique, d'aluminium, un sachet congélation. Un truc jetable. » (TT : 251) Pour se préserver, en quelque sorte, des avances sexuelles répétées de Peter²⁶³, la narratrice se forge un alter ego, qu'elle nomme Nina, « une vraie déesse du sexe » (TT : 246), entièrement modelée selon les préférences de l'homme :

[...] l'été de mes treize ans, j'assemblai Nina – mon chef-d'œuvre en matière de femme. Elle était hyper cool, elle était blasée. Poupée de papier. Farcie de colle. Vide dedans. Tellement belle. Elle était plus jeune que moi, plus vieille que moi. Jeune pousse et pluie ancienne. Elle était moi. [...] Poupée de chiffon. Des os souples. Un bréchet de poulet qu'on pouvait tordre dans n'importe quel sens, et qui ne cassait pas. [...] Son corps n'avait pas d'importance puisqu'elle ne l'habitait pas. Il était si beau, ce petit corps étroit et brûlant, ce 10 parfait; elle pouvait le contempler de loin, ce corps, comme s'il était à l'autre bout de la pièce. Elle était tellement cool. Tellement au-dessus de tout. Elle portait son néant comme si c'était quelque chose. (TT : 247)

²⁶¹ Pour Tracey, cette culpabilité liée au viol est décuplée par le fait que Sonny disparaît alors qu'elle se trouve dans la voiture de Billy Speed.

²⁶² « Je sens ma grand-mère encore une fois. ADN sur minuterie. Rien qu'on peut faire pour garder le bon à l'intérieur et le mauvais à l'extérieur. » (TMM : 79)

²⁶³ « Pour être heureux, [Peter] avait besoin de beaucoup d'intimité. Intimité signifiait branlettes (il disait massages) ou pipes. » (TT : 247)

Mais le fantasme remplace bientôt la jeune fille réelle; Nina, la figure de la jeune fille parfaite, entièrement malléable, « belle » et « brûlante », et qui « ne vi[t] que pour rendre Peter heureux » (TT : 246-247) supplante Margaux, qui se sent désormais « irréaliste, presque morte » (TT : 205).

Rory Dawn entreprend également de se distancier de son Soi violenté, de façon à projeter sa haine au plus loin d'elle-même, dans ce double qu'elle s'est inventé : « *je déteste Rory D.* » (F : 129), inscrit-elle au marqueur noir sur le mur d'une cabine de toilette de son école, s'énonçant comme si elle était une autre. La narratrice disparaît elle aussi peu à peu derrière ce double honni en s'enfermant dans le silence : « [...] je prononce pas un seul putain de mot. Je ne dis plus jamais le moindre putain de mot à personne [...] » (F : 128) Tout comme Margaux, la mort psychique la guette, elle qui souhaiterait se voir « exploser en un million de morceaux » (F : 110).

Pour les personnages féminins victimes d'agressions sexuelles, le double sert, en quelque sorte, d'exutoire : en canalisant l'agressivité et la honte engendrées par cette forme radicale de mépris qu'est le viol (Honneth, [1992] 2000) et en les projetant vers une version altérisée d'elles-mêmes, les jeunes filles évitent de porter atteinte à leur intégrité physique. Mais s'il permet aux protagonistes de survivre, pour un temps, à leur propre colère, le dédoublement n'est pas pour autant viable à long terme : il est impossible, en effet, de s'inscrire tout à fait dans le réel, d'affirmer sa subjectivité et de faire valoir ses désirs (de même que ses non-désirs), à travers une conscience ainsi divisée. Au final, le dédoublement a pour conséquence d'isoler les jeunes filles dans une zone où elles se croient hors d'atteinte mais où, justement, nul n'est en mesure de reconnaître leur existence. Se coupant de la sorte de tout lien social, les personnages féminins en viennent peu à peu à perdre le sentiment de leur propre réalité.

AUTOCENSURE ET PRIX À PAYER

Les innombrables mises en garde, énumérées dans les chapitres précédents, qui visent à encadrer la sexualité des personnages féminins, si ce n'est à l'interdire, amènent ces derniers à renier eux-mêmes leurs désirs. Dans tous les cas, il semble que ce soit la peur qui domine l'imaginaire des jeunes filles, une peur créée de toutes pièces par le dispositif en place, qui assure la primauté du désir masculin.

La peur du désir

La peur apparaît constituer un puissant frein à l'autonomie, non seulement physique – dans la mesure où la peur entrave la mobilité spatiale – mais aussi, et peut-être surtout, psychique. Car c'est bien en premier lieu sur le territoire de l'imaginaire que la peur intervient, affectant directement la saisie du réel et le regard critique avec lequel il est possible, voire souhaitable, de l'envisager. Elle contrevient, par le fait même, à la distanciation que nécessite la remise en question de l'ordre établi et incite à la constante répétition du Même.

Redouter ses propres désirs

L'intériorisation de normes contradictoires entourant la sexualité au féminin occasionne, chez les personnages féminins, de nombreux « dilemmes » sur le plan intrapsychique (Tolman, 2002). Car malgré qu'elles soient toutes désirantes à un moment ou à un autre (bien que, comme nous l'avons vu, leurs désirs soient le plus souvent détournés au profit du sujet masculin dominant), les jeunes filles du corpus n'ont pas appris qu'il leur était possible d'exprimer leurs désirs. Elles ont plutôt été incitées à adopter une posture d'attente et, surtout, à ne pas se montrer entreprenante.

L'obligation de résister à leurs désirs fait en sorte que plusieurs développent un sentiment de peur ou, à tout le moins, d'ambivalence envers leurs propres pulsions désirantes.

De tous les personnages féminins du corpus, la narratrice du roman d'Eimear McBride est certainement la plus affectée par l'injonction à la pureté, en raison, entre autres, du poids exercé par le discours religieux sur son éducation. La jeune fille constate toutefois, dès l'instant où elle reconnaît en elle-même les premières manifestations du désir, qu'elle est « différente » de cette image vertueuse véhiculée par les instances dominantes, et qu'elle court, de ce fait, à sa perte : « Je suis. Allant vers le mauvais. » (UF : 73) La désirance qui l'habite est ainsi constamment freinée par les mécanismes intériorisés de la censure, eux-mêmes imposés par les scripts chrétiens. En témoigne ce passage, au cours duquel la narratrice tente de résister au désir qui la porte à vouloir observer son oncle à la dérobée :

Si je pouvais juste être pure. Que ferais-je? Sa chaussure. Sa chaussure est là près de moi. Ne. J'ai envie de regarder. Je lutte avec l'envie de le regarder. Je vais ignorer je vais ignorer. Lui. Si toi oh Seigneur tu ouvrais ma bouche ma langue annoncerait ta grâce. Viens à mon secours oh Dieu. Que le Seigneur se hâte de nous secourir. (UF : 74)

C'est par ailleurs à une langue fragmentaire que donne accès le monologue intérieur, comme si la langue apprise par la narratrice ne pouvait que faire résonner les paroles saintes (« Si toi oh Seigneur tu ouvrais ma bouche ma langue annoncerait ta grâce »), tout en enterrant, sous le couvert du moralisme ambiant, l'expression du désir. Ce dernier parvient néanmoins à se faire jour, et s'arrime au texte de diverses façons, que ce soit par circonlocutions ou par le détour de la métaphore, la pensée ne pouvant jamais restituer clairement ce que la langue enseignée ne peut – ou refuse de – mettre en mots. Le récit donne ainsi lieu à un va-et-vient constant entre une pulsion désirante qui n'arrive jamais à se dire franchement et un discours fondé sur la répétition d'un ordre normatif valorisant la « pureté » féminine.

Dans *Tigre, tigre!*, Margaux se retient également de regarder celui qu'elle désire, soit Ricky, le fils de Peter. Si la jeune fille espère secrètement attirer le regard de ce dernier lors des après-midis qu'ils passent ensemble à jouer à des jeux vidéo – elle se présente à lui expressément vêtue soit d'une « robe baby-doll moulante, soit [de] shorts très courts avec un de [ses] petits hauts bordés de dentelle » (TT : 212) – elle se retient, pour sa part, de risquer le moindre coup d'œil dans sa direction : « [Les] yeux [de Ricky] ne quittaient pas l'écran, et j'avais peur de le regarder, même du coin de l'œil; j'avais peur qu'il ne se doute de l'effet qu'il me faisait. » (TT : 212) Alors que la tenue de la jeune fille suggère qu'elle n'éprouve aucune gêne à *être désirée*, elle est, à l'inverse, paralysée à la seule idée de renverser les positions et de se montrer désirante.

Dans *La vie heureuse*, l'hégémonie du modèle hétéronormatif relègue le désir lesbien à la sphère de l'indicible : « C'est impossible d'aimer une fille », constate la narratrice, « [ç]a n'existe pas. » (VH : 115) Aussi, avant de parvenir à accepter son attirance envers Diane²⁶⁴, Marie lutte contre la peur qui l'envahit à la seule pensée de sa camarade de classe : « C'est la peur. J'ai peur de Diane. Je veux rentrer. Je déteste cette fille. Je l'aime et je la déteste à la fois. » (VH : 60) Et si elle s'autorise à érotiser, en pensées, le corps de Diane, ses rêveries s'arrêtent net lorsque s'impose à elle l'image de son sexe : « Je pense à ses seins. Je pense à ses cuisses. Je pense à son ventre. Je ne pense jamais au sexe de Diane. C'est la peur qui revient » (VH : 97) – comme si le désir lesbien ne pouvait jamais se déployer au-delà de la sensualité, comme s'il s'agissait là du seul rapprochement entre filles qu'admet le dispositif sexuel en place : « Les filles ne font rien, c'est connu », pense la narratrice, ironique. Malgré qu'elle récuse la primauté des scripts hétéronormatifs²⁶⁵, Marie ne parvient pas pour autant à se délester, avant longtemps, de la peur qui

²⁶⁴ « Je n'ai pas honte », scande-t-elle, à mesure qu'elle apprivoise son désir (VH : 176; 200; 258).

²⁶⁵ « [...] regarde ces filles folles de bite, regarde ces mecs qui bandent sous leur fuseau, regarde cette ronde, ces peaux qui veulent se retourner, ces membres brûlants ; c'est beau ? vous trouvez ça beau ? » (VH : 181)

accompagne le seul fait de se représenter son désir pour Diane sous l'angle de la génitalité. Voire, le « ventre » des filles est posé comme une équivalence au sexe mâle, lequel se dit et s'observe sans détour²⁶⁶ : « Je me regarde faire, mes mains, ma langue dans leur bouche, mes hanches, *mon ventre* contre *leur sexe* » (VH : 38, nous soulignons); « [...] je suis immobile et *mon ventre* s'ouvre, je suis silencieuse et je crie dans ma bouche, j'ai mes mains le long du corps et je pourrais jouir debout » (VH : 177); « [...] moi j'ai la même taille que Diane et je pourrais fondre sous elle. C'est ma logique. C'est ma nature, *nos deux ventres* l'un contre l'autre. » (VH : 181, nous soulignons) Certes, le fait de décentrer le désir des organes génitaux sert la poéticité de l'œuvre. Mais juxtaposé aux « bites » qui « bandent » (VH : 181) le ventre fait figure d'euphémisme, tout en rendant compte de la silencieuse du sexe femelle dans les scripts dominants. Le ventre remplace ici un sexe qui n'est pas pensé comme désirant, ni comme désiré, lorsque le sujet qui désire est une fille.

Au garage où elle travaille comme pompiste, Hélène, la protagoniste de *L'île de la Merci*, a pris l'habitude de regarder Émile, un des propriétaires, réparer des voitures. Lorsque l'idée qu'il « pourrait s'intéresser à elle » lui traverse furtivement l'esprit (IM : 45), elle est immédiatement assaillie de remords : « Comment puis-je désirer qu'il s'intéresse à moi! se reproche-t-elle. » (IM : 45) L'instance narrative souligne ensuite que ce type de réflexions fait de plus en plus l'objet, chez la jeune fille, d'une crainte permanente : « Ça lui arrive de plus en plus souvent : Hélène a peur que ses pensées deviennent des désirs. » (IM : 45) La peur suscitée par l'irruption imprévue du désir se mue bientôt en une volonté de contrôle absolu de tout son corps : « Elle doit [...] arriver à tout contrôler. » (IM : 45) Comme nous l'avons vu précédemment, l'angoisse liée aux pulsions exprimées par le corps la mène, ultimement, à renier la dimension charnelle de ce dernier et à renoncer à toute forme de plaisir qu'elle pourrait en tirer.

²⁶⁶ « [...] certains garçons ont gardé leur pantalon de ski, moulant avec des bretelles, mon regard, toujours, sur leur sexe [...] » (VH : 180-181)

L'exploration, même fantasmatique, des désirs par les personnages féminins apparaît ainsi compromise par la peur, laquelle emprunte, dans le corpus, différents visages : sont tour à tour dépeintes la peur de ne plus être pure (*Une fille est une chose à demi*), celle d'affirmer sa désirance (*Tigre, tigre!*), celle de basculer en territoire inconnu, dans l'envers du monde hétéronormatif (*La vie heureuse*) et, enfin, celle de céder à une pulsion incontrôlable, qui révélerait une part de soi ressentie comme abjecte (*L'île de la Merci*). La peur éprouvée par les protagonistes ne se limite pas, cependant, au rapport entretenu à leurs propres désirs; elle s'étend au désir que les autres nourrissent à leur endroit.

Craindre le désir de l'autre

Les agressions subies au cours de l'enfance influencent considérablement la façon dont les personnages féminins négocient par la suite les rapports interpersonnels auxquels ils prennent part, tout particulièrement lorsque ces rapports impliquent du désir. Le viol, de même que la violence physique ou verbale exercée contre les protagonistes à un moment crucial du processus de subjectivation, fait en sorte que le désir et la sexualité, dans l'inconscient des jeunes filles, se trouvent associés au danger. Pour celles qui ont souffert de la violence machiste, le plus souvent perpétrée par le père, le fait de se savoir désirée suscite inmanquablement une impression de vulnérabilité, peu importe que le désir soit ou non partagé – les réactions similaires attribuées aux personnages de Lee dans *Le Règlement*, de Catherine dans *La déesse des mouches à feu* et de Francesca dans *D'acier* en faisant foi.

Malgré qu'elle soit amoureuse de Tory, une cavalière travaillant pour la même écurie, Lee demeure pétrifiée sous le regard désirant de cette dernière : « [...] j'ai commencé à déboutonner ma chemise. J'ai senti son regard partout. Je comprenais le poids que je ressentais et aussi la

timidité, mais je ne pouvais pas expliquer la peur. Une peur si forte que je pensais qu'elle aussi allait la sentir [...] » (R : 129) Or la narratrice n'est pas plus à l'aise dans la position du sujet regardant : « [...] par habitude, [elle] baiss[e] les yeux » devant Tory qui se promène dans la chambre couverte d'une seule serviette autour de la taille (R : 127). Aussi, pour dissimuler sa nervosité (R : 127), elle « ferm[e] les yeux » et [la] laiss[e] approcher » (R : 129).

De la même façon, Catherine cherche à se dérober au regard de celui qui l'observe fixement en se caressant lors d'une fête bien arrosée, alors qu'elle vient de s'étendre sur un matelas pour la nuit. À la différence de la situation présentée dans *Le Règlement*, le désir exhibé par le garçon n'est pas réciproque. Mais plutôt que de répliquer, la jeune fille se détourne, espérant que le garçon s'arrête de lui-même : « J'étais vraiment gênée. Je me suis revirée de bord pis j'ai fait la morte. J'ai attendu genre quinze minutes pis je me suis retournée pour checker si Jean-Simon me regardait encore. » (DMF : 74) La métaphore convoquée par la narration pour représenter le corps immobile du personnage féminin – « faire la morte » – ne laisse planer aucun doute sur la contrainte qu'exerce la « force symbolique » sur les sujets dominés (Bourdieu, 1998 : 59). Tant chez Catherine que chez Lee, le regard sexualisant agit tel un déclencheur des dispositions préalablement intériorisées, lesquelles confortent la passivité féminine.

Dans *D'acier*, Anna et Francesca suivent un jour Massi et Nino, des amis d'enfance, dans les dédales d'une usine désaffectée au terme d'une ballade à mobylette. Pour Francesca, sur laquelle la focalisation se centre momentanément, le plaisir éprouvé à courir librement dans ce lieu désert (« Là, tout était permis », indique la voix narrative [D : 74]) est brusquement interrompu lorsque Nino « [l']attrap[e] [...] par le bras » et l'attire à l'écart des autres pour l'embrasser (D : 74-75). Alors que la jeune fille cherche à se dégager de son étreinte, il s'étonne : « Pourquoi t'es venue, si tu voulais pas ? » (D : 75) – sa surprise signalant, en creux, les attentes normatives qu'engendrent les scripts sexuels dominants, relayés notamment par le cinéma et les contes de fées : l'homme

donne le baiser, la femme le reçoit et l'accepte, heureuse d'être l'élue. La scène ne se déroule toutefois pas comme l'avait prévu Nino, Francesca demeurant ensuite immobile, « comme si elle était en hibernation » (D : 75). Elle ne bronche pas davantage lorsque le garçon revient à la charge, cette fois plus violemment, en agrippant le poignet blessé de la jeune fille qui, peu de temps avant, a été rouée de coups par son père : « À nouveau, Nino lui prit le poignet, celui qui était bandé. Il respirait fort, son corps n'était que tumulte. Il lui fit mal, en serrant. Il avait fait exprès. Et elle, cette fois, émit un petit bruit comme sous l'eau, sans opposer de résistance. » (D : 75) L'inertie dans laquelle est plongée Francesca, suggérée par l'image de la noyade, découle vraisemblablement de la peur que lui inspire le désir pressant de Nino, qui est aussi la peur d'être soudainement engloutie par un désir qui n'est pas le sien : « Cette prise en étau, et les mains, le corps de ce garçon, pourtant le plus beau qu'elle eût jamais vu, qui avait grandi avec elle, joué et nagé avec elle, lui faisaient peur. » (D : 75) Aussi est-il mentionné qu'« [i]ls tremblaient tous les deux, mais d'un tremblement différent » : est ainsi opposé au tremblement de désir du personnage masculin celui d'effroi de la jeune fille, qui est convaincu que « jamais elle ne pourrait être amoureuse d'un homme. » (D : 77) Malgré cela, Francesca « se laisse étreindre » et cède au baiser²⁶⁷ – sa volonté disparaissant en même temps qu'elle « entre les grands bras de Nino » (D : 75)²⁶⁸.

Dans les romans analysés, la peur semble déposséder les personnages féminins de la capacité à mettre en œuvre des scénarios alternatifs, fondés sur la réciprocité et le partage équitable des pouvoirs. Au final, se trouve une fois de plus confortée la position subalterne d'emblée attribuée aux jeunes filles par le dispositif social.

²⁶⁷ « [...] il fallait tenir bon, faire un effort : écarter les lèvres et le laisser entrer, au moins un peu. » (D : 76).

²⁶⁸ La capitulation de Francesca semble également attribuable à la menace de la mauvaise réputation, à laquelle toutes les filles sont, de près ou de loin, confrontées. Si la peur de se voir octroyer une mauvaise réputation en décourage plus d'une d'effectuer les premiers pas, elle a également pour effet de dissuader les filles de refuser les avances dont elles font l'objet. Car au registre des injures dirigées envers elles figure, à côté de la salope et de la putain, l'allumeuse : celle qui voulait mais ne veut plus, ou encore celle qui n'a jamais voulu, mais à laquelle on a prêté de multiples intentions – comme c'est le cas ici pour Francesca.

Le poids de la faute

Le mythe de la virginité, en imputant au corps féminin une pureté originelle, laquelle serait définitivement perdue le jour où, selon le script phallocentrique traditionnel, le sexe femelle est pénétré par un homme pour la première fois, définit, du même coup, le désir féminin comme allant contre la « nature » supposément chaste des filles. À cet égard, plusieurs des protagonistes qui font l'expérience du désir se révèlent à la fois honteuses et coupables, s'attendant, dans certains cas, à être punies – quand ce n'est pas elles-mêmes qui se punissent –, comme autant de figures d'Ève dispersées dans l'ensemble du corpus.

La honte du désir

La honte fait partie d'une série d'émotions, lesquelles, dans un contexte de domination, témoignent de la (re)connaissance, par le sujet dominé, du pouvoir exercé par le dominant sur celui-ci²⁶⁹ (Bourdieu, 1998 : 60). Or il faut voir que le surgissement de telles émotions se passe aisément de la présence physique de celui ou celle à qui est attribuée une position de surplomb – le regard et le jugement de l'Autre étant intégrés de façon permanente au Soi, sous une forme intériorisée. Dans les textes à l'étude, les pensées secrètes octroyées aux personnages féminins sont sources de honte – laissant croire que, même lorsqu'il demeure confiné au plus intime de soi, le désir féminin ne peut être appréhendé qu'à travers le dispositif social qui le stigmatise. C'est le cas d'Hélène, dans *L'île de la Merci*, qui, un jour, entre spontanément dans un gym de boxe où s'entraînent deux garçons : « *Voici comme je suis affamée moi aussi* », pense-t-elle en posant son regard sur les corps aux muscles bandés par l'effort (IM : 86, souligné dans le texte). Bien que les boxeurs ne sachent rien de l'ampleur du trouble qui l'envahit – ceux-ci ne lui accordent aucune attention jusqu'à la fin

²⁶⁹ Au sujet du pouvoir structurant de la honte, voir également (Kosofsky Sedgwick, 2003).

de leur entraînement –, la protagoniste est bien vite saisie d'angoisse. « Honte, sang, tumulte » (IM : 86) se succèdent dans sa tête. Celle qui a « trop honte pour rêver » (IM : 55) baisse aussitôt les yeux, gênée par son propre regard²⁷⁰.

Si le récit de la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* est traversé, d'un bout à l'autre, par le désir, celui-ci ne semble jamais cependant pouvoir être assouvi. Dévoyé par un oncle ayant profité de la curiosité sexuelle naissante de la jeune fille, le désir que cette dernière exprime ne peut se délivrer du trauma initial. Plus encore, modelées par une culture reposant sur la culpabilité originelle des femmes, toutes ses pensées convergent ensuite pour lui pointer son déshonneur : « Regarde. C'est moi. Mes pensées. Toutes honteuses » (UF : 156) – la relation incestueuse achevant d'associer le désir à la honte. Confrontée par son frère sur les « trucs sales » (UF : 100) qu'elle a fait avec des garçons de son école, la narratrice atteint le fond de l'humiliation, et souhaite désormais disparaître : « Qu'est-ce que je ferais pour être engloutie sous le sol? M'enfoncer comme une enclume s'il vous plaît. Enfer ouvre-toi et prends-moi. » (UF : 100)

Dans *D'acier* et *Le premier été*, la honte est perceptible à travers la crainte, exprimée par les protagonistes, qu'une figure parentale découvre qu'elles ont eu une relation sexuelle. Dans les deux romans, c'est la culotte que portaient les jeunes filles à ce moment, laquelle est désormais imprégnée de liquides potentiellement suspects, qui menace de les démasquer. De retour chez elle après l'acte, Anna dissimule sa culotte, cernée d'une simple « trace » (D : 211), sous son lit. Catherine, de son côté, enfouit la culotte, piquetée de « taches roses » (PE : 102) dans le fond d'une poubelle. En dépit du stratagème, elles sont horrifiées à la seule pensée que leur secret soit mis au jour : « Anna se retourna et regarda sa mère. Prise d'une peur soudaine, totalement irrationnelle,

²⁷⁰ « [...] c'est son propre regard qui la gêne. Une gêne pareille à celle qu'elle ressent à l'instant : intolérable, complète, injuste. » (IM : 87)

d'être découverte : la culotte, et le reste. » (D : 213) Pour sa part, Catherine s'imagine une panoplie de scénarios possibles :

Bientôt ma culotte dans la poubelle serait exhumée d'une main tremblante par Mémé, brandie au-dessus de mon assiette à soupe comme le saint suaire de Turin. [...] On trouverait des taches blanches sur ma jupe noire de gitane. Ou bien c'est lui, le garçon, que je verrais sur la place du village, en train de se vanter auprès d'une cour de gamins qui m'accueilleraient en sifflant. Je serais la fille facile, la pute. (PE : 108-109)

Les différentes issues envisagées par la jeune fille reprennent le topos archaïque de la conquête amoureuse, dans lequel la fille est réprimandée pour ses mœurs légères, alors que le garçon est admiré par ses semblables²⁷¹. L'unique échappatoire à la honte que la narratrice puisse s'imaginer se résumerait à une intervention de la part de sa sœur aînée, qui « prendrai[t] [s]a défense » et « raconterai[t] aux autres que c'était lui qui [l']avait forcée » (PE : 109) – la sauvant ainsi de la honte qui, pour les jeunes filles, accompagne l'acte de désirer.

La culpabilisation

La culpabilité, sœur de la honte, pose également ses limites au déploiement du désir féminin. Ressentant du désir pour l'une des premières fois, la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* se rend aussitôt au lac pour « [s']éclabousser entre les cuisses » afin de se purifier du « poison » et de la « saleté » : « Je coule baptise-moi maintenant oh seigneur et ôte cette satanée brûlure de moi car je suis le mal et le mal de ça toujours toujours m'éloigne de toi. » (UF : 78-79) Convaincue de la présence du « mal » en elle – elle se surnomme elle-même « la mauvaise » (UF : 214) et décrit son corps comme « douteux mauvais » (UF : 210) –, la narratrice se croit responsable des torts qui lui sont faits tout au long du récit. Aussi, après avoir été agressée pendant son sommeil par un étranger

²⁷¹ Voir Dussault Frenette (2017).

au cours d'une fête, elle affirme, à son réveil « porte[r] une nouvelle disgrâce » (UF : 118). Après avoir tenté en vain, à plusieurs reprises, de racheter ses péchés (UF : 103), notamment en redevenant « très gentille » – elle « fai[t] la vaisselle [et] nettoie la cheminée » (UF : 103), puis s'occupe de son frère jusqu'à la mort de ce dernier des suites d'une tumeur cérébrale²⁷² –, elle se suicide finalement dans le lac derrière la maison familiale, dans une ultime tentative d'absolution : « L'écume brunâtre. Baptise. Rampe le long de ma gorge. Au-dessus de ma tête. Lave tout le sang. Je en dessous. Commence à nager et l'eau roulant dans mes cheveux. Me nettoie de. Propre à présent. Toute la pureté que je peux. C'est là pour moi ici. Loin. Loin. » (UF : 259)

Suivant la logique des discours qu'elle a introjectés, Hélène, dans *L'île de la Merci*, s'identifie d'emblée comme coupable des violences qui, pense-t-elle, la guettent dès qu'elle pose le pied à l'extérieur de la maison : « Comment savoir si on est une victime? se demande encore Hélène. Les yeux rivés au trottoir. Pensant : je suis coupable. » (IM : 83) L'adoption, par la jeune fille, de la faute attribuée à toutes les femmes au sein de la culture patriarcale entrave non seulement l'expression de son désir sur le plan sexuel, mais musèle, de surcroît, son désir de liberté. Il faut voir que c'est bien ce désir d'aller et de venir librement qui, selon les dires captés puis avalisés par la protagoniste, aurait mené Marie-Pierre Sauvé à sa mort : « Marie-Pierre Sauvé était sûrement coupable elle aussi en quittant la maison. [...] Marie-Pierre Sauvé marchait la tête basse, elle ruminait des pensées, comme elle-même à l'instant, c'est pourquoi l'homme l'a remarquée, et c'est pourquoi elle est tombée dans le piège. » (IM : 80) Le fait, pour Hélène, d'envisager la culpabilité comme une condition intrinsèque du genre féminin la mène ainsi à croire qu'elle mérite les sentences les plus sordides pour avoir osé posé son regard, chargé de désir, sur les corps des garçons

²⁷² Elle fait ainsi pénitence en réintégrant le rôle d'aidante assigné par sa mère à la naissance du frère malade : « [...] ses tripes disaient Dieu merci. Pour cette bouffée d'air. Pour ce don d'infirmière que je serai. » (UF : 14)

du gym de boxe : « Qu'arriverait-il si l'un deux l'attachait à une corde? Elle n'aurait que ce qu'elle mérite » (IM : 87).

Enfin, la culpabilité accolée au désir se manifeste, à d'autres moments, à travers une défense anticipée vis-à-vis des reproches qu'on pourrait adresser à celles qui s'aventurent au-delà des frontières tracées par la bienséance féminine. Dans *Tracey en mille morceaux*, la narratrice répète, comme une litanie et à tout propos, que ce qui est arrivé « n'est pas de [sa] faute » (TMM : 7; 33; 177; 180; 181). Cette formule est principalement convoquée lorsqu'elle fait référence au rapport sexuel auquel l'a soumis Billy Speed : « L'autre jour, quelque chose s'est produit. Qui a rendu ma vie pornographique. Le jour où c'est arrivé. Au parc des Geais-Bleus. [...] Billy Speed. La fille. C'est pas de ma faute. » (TMM : 10) Que la jeune fille insiste de manière aussi appuyée (plusieurs occurrences sont formulées en majuscules) montre bien que le poids de la faute incombe définitivement aux filles, même alors qu'elles sont, en vérité, les victimes.

Sur le plan intrapsychique, la contrainte s'actualise par le biais de l'internalisation des schémas patriarcaux hégémoniques, lesquels circonscrivent le domaine de l'imaginable, du représentable et de l'intelligible. En plus de compromettre l'autonomie psychique des jeunes filles, les patrons canoniques déterminent l'aspect sous lequel le désir se fait jour à l'intérieur même de la psyché. Aussi pourrait-on avancer que c'est à travers une conscience en désarroi (Mathieu, [1985] 2013 : 192) que les jeunes filles appréhendent le sentiment nouveau – qui est aussi accompagné de sensations nouvelles – qu'engendrent un esprit et un corps prenant connaissance de sa désirance. Pour le dire avec Nicole-Claude Mathieu, « on ne saurait parler pour le dominé [représenté ici sous les traits de la figure de la jeune fille] de « *conviction* de la pensée » (ce qui suppose un esprit clair) mais de *confusion* – où le maintient le dominant » ([1985] 2013 : 192). Cette confusion procède à

la fois de l'inconnaissance dans laquelle les personnages féminins sont maintenus et des injonctions paradoxales qui leur sont adressées. Les désirs leur étant attribués apparaissent, conséquemment, chargés de honte et de culpabilité. Ainsi dépossédées de leur subjectivité désirante, les protagonistes s'avèrent insuffisamment armées pour résister aux violences physiques exercées à leur endroit au cours des rapports sexuels.

CHAPITRE 6

LES CONTRAINTES PHYSIQUES : LE (RE)DRESSAGE DU CORPS

[...] elle ne dit pas non parce qu'elle ne sait pas comment, elle ne dit pas non parce qu'on lui a appris qu'une petite fille bien élevée ça respecte l'autorité, ça dit oui aux commandements même quand tout le corps résiste, que la colère gonfle à l'intérieur, le sentiment d'injustice, que la révolte insiste et quand elle manque de force, elle en vient à faire la morte.

Martine DELVAUX

Blanc dehors

C'était une guerre secrète de position, à armes inégales.

Silvia AVALONE

D'acier

Après avoir observé les diverses figurations de la contrainte, tant sur le plan symbolique qu'intrapsychique, il convient de s'attarder désormais aux représentations des interactions sexuelles des personnages féminins du corpus et de relever les contraintes exercées spécifiquement sur le corps des jeunes filles à travers l'expérience de la sexualité. Le corps féminin jeune, dont la beauté prétendument naturelle et universelle a été abondamment louangée, si ce n'est sacralisée, à la fois par la littérature et la culture médiatique patriarcales, jusqu'à l'élever au rang de fétiche (Butler, [1990] 2006 : 86), retombe, dans les récits élaborés par les écrivaines, parmi les choses profanes – ces choses qui, refoulées hors du sacré, sont « restitué[es] à l'usage commun des hommes. » (Agamben, [2005] 2006 : 96) Or, si la désacralisation du corps des filles et des femmes, de même que de la sexualité féminine, revendiquée par les féministes rattachées au courant dit « pro-sexe », est indispensable à la réappropriation, par les femmes, de leur autonomie sexuelle, on verra ici que l'issue ne sert aucunement la libération du sujet féminin : suivant la définition

proposée par Agamben, le corps des personnages féminins n'est sorti du domaine du sacré, où il avait été hissé par des siècles de domination masculine²⁷³, que pour mieux être consommé par autrui – façon, pour les écrivaines, de mettre en lumière l'impasse à laquelle sont confrontées les jeunes filles dans l'expression de leur sexualité. Car même lorsque leur désir est reconnu, celui-ci demeure au service de la jouissance masculine. C'est ainsi que, dans les œuvres romanesques, le corps féminin apparaît le plus souvent désubjectivé, successivement tourné et retourné, agrippé puis immobilisé, pour finir par être repoussé lorsqu'il a suffisamment servi – le rejet définitif étant plusieurs fois accompagné de commentaires stipulant le manquement au rôle d'objet docile projeté sur les protagonistes : « pisseuse », « mauvais coup » (TMTC : 55-56), « pas libérée », « pas sympa » (C : 162; 169) sont autant d'injures mises dans la bouche des partenaires masculins par les écrivaines pour signifier l'échec des jeunes filles à la fonction attendue.

Nous verrons dans ce chapitre comment la contrainte s'actualise au point de vue physique dans les passages illustrant la rencontre de corps en action. En prenant appui sur l'analyse de la sémiologie de l'acte sexuel (Bozon, 1999) et des figures convoquées dans les scènes sexuelles, nous posons deux motifs principaux, lesquels se conjuguent dans une relation de cause à effet : d'abord, l'appropriation du corps des filles, effectuée par les personnages masculins, et, ensuite, la dépossession, par les personnages féminins, de ce même corps et des désirs qui l'animent.

²⁷³ Pensons notamment à ce passage d'*Une chambre à soi* de Virginia Woolf : « Vraiment, si la femme n'avait d'existence que dans les œuvres littéraires masculines, on l'imaginerait comme une créature de la plus haute importance, diverse, héroïque et médiocre, magnifique et vile, infiniment belle et hideuse à l'extrême, avec autant de grandeur que l'homme, davantage même, de l'avis de quelques-uns. Mais il s'agit là de la femme à travers la fiction. En réalité, comme l'a indiqué le Pr Trevelyan, la femme était enfermée, battue et traînée dans sa chambre. Un être étrange, composite, fait ainsi son apparition. En imagination, elle est de la plus haute importance, en pratique, elle est complètement insignifiante. Elle envahit la poésie d'un bout à l'autre; elle est, à peu de chose près, absente de l'Histoire. » ([1929] 1992 : 66)

LES MOYENS DE LA CONTRAINTE : UNE DYNAMIQUE DE L'APPROPRIATION

Proposée par Colette Guillaumin, la notion d'appropriation des femmes suppose, d'une part, « la réduction des femmes à l'état d'objet matériel » (1978a : 17) et, d'autre part, une « *relation de propriétaire à objet* » (1978a : 48, souligné dans le texte) impliquant un sujet masculin en position d'autorité. Comme le souligne Guillaumin, ce rapport possède une dimension à la fois individuelle et collective : si toutes les femmes appartiennent, « dans [leur] totalité et dans l'individualité de chacune » à tous les hommes, chaque femme est également la propriété d'un seul homme (Guillaumin, 1978a : 47). L'appropriation individuelle, tout en étant traditionnellement officialisée par le contrat de mariage, ne s'y limite toutefois pas. Sur l'horizon contemporain, la sexualité n'étant plus régie par les institutions religieuses, tout rapport sexuel, qu'il se déroule à l'intérieur du mariage ou hors de ce dernier, est susceptible de donner lieu à une forme ou une autre d'appropriation. S'agissant d'un espace où se cristallisent les identités de genre, selon le pacte hétéronormatif, la sexualité se pose comme lieu privilégié de l'appropriation du corps féminin.

Les manifestations de l'appropriation collective des jeunes filles sont nombreuses au sein du corpus : le sifflement, les attouchements non désirés et l'attribution d'une mauvaise réputation, que nous avons abordés dans les précédents chapitres, en font foi. Voyons maintenant comment se dessine l'usage privé qui est fait du corps des filles, et qui rend compte, une fois de plus, de la réduction des celles-ci à la condition objectale.

L'autorité du sujet masculin

Les scripts sexuels reconduits dans les romans étant façonnés par l'idéologie patriarcale, la primauté du désir masculin apparaît d'emblée reconnue, voire acceptée comme « naturelle » par les personnages féminins. Mais, comme si cela ne suffisait pas, la posture dominante octroyée aux figures masculines semble toujours devoir se réaffirmer, soit par la violence physique, soit par le

recours à une parole autoritaire – preuve, s’il en fallait, de la facticité de cette position de surplomb, érigée de toutes pièces par le dispositif culturel androcentré. C’est aussi par une gestuelle brutale, violente, qu’est rappelée aux jeunes filles la place inférieure qui leur revient dans l’économie du désir.

Sémiotique de la violence : le geste

Dans les relations sexuelles représentées, le corps des jeunes filles est irrémédiablement tenu, maintenu ou retenu de force, de telle sorte que ces dernières n’ont que très peu de liberté de mouvement. Plus souvent qu’autrement, le corps féminin est agi par l’autre, manipulé et dirigé selon les envies de celui en situation de pouvoir. Ainsi de Mattia, le copain plus âgé d’Anna dans *D’acier*, qui soumet cette dernière à sa volonté lors d’une baignade intime : « Il vint près d’elle, l’attrapa par les cheveux. Maintenant qu’il la tenait bien, elle se laissait caresser. » (D : 205) Les signes attestant du souhait d’Anna de retarder le moment de sa « défloration²⁷⁴ » ne manquent pourtant pas ; dès que Mattia s’approche d’elle, elle s’éloigne, préférant pêcher des méduses et observer les chats qui se tapissent dans l’ombre près de l’étang. À l’impatience de l’homme²⁷⁵ – de dix ans son aîné – sont opposées les manières de « gamine » (D : 206) de la protagoniste, qui s’amuse, telle une enfant mal à l’aise devant un phénomène inconnu, de l’érection de celui-ci : « Anna s’approcha, désigna le relief que le maillot de Mattia avait pris. Elle éclata de rire. » (D : 207) Mais ce dernier n’entend pas à rire. Aussi, s’il perçoit l’hésitation de la jeune fille, il préfère y voir une manigance, élaborée par celle-ci pour se faire désirer ou encore pour le

²⁷⁴ Elle s’adresse elle-même à Mattia dans ces termes : « “J’ai cherché le verbe dans le dictionnaire, disait-elle. On dit *déflorer*. Cueillir la fleur.” Comme s’il ne le savait pas. “C’est drôle, non?” Elle avait souri, enfantine, malicieuse. » (D : 203, souligné dans le texte)

²⁷⁵ La narration évoque « [s]on corps brun, posé là, impatient. » (D : 205)

provoquer : « elle le faisait exprès » (D : 205-206), se répète-t-il en l'observant, exaspéré²⁷⁶. Le déplacement de la focalisation sur Anna atteste cependant d'une réalité bien différente, alors que l'instance narrative insiste, à deux reprises, sur le fait qu'« elle n'était pas prête » (D : 207). Le personnage masculin lui impose néanmoins le rapport sexuel : « Il devait la maintenir, tandis qu'il montait sur elle avec son corps brun et lourd. [...] Il la tenait et la mouillait petit à petit. [...] Il lui écarta les jambes, perçut, la main sur son ventre, tout son effroi. Il devait la maintenir et la caresser. » (D : 207) Que Mattia « *doive* la maintenir » suppose que la jeune fille, prise d'« effroi », tente, d'une façon ou d'une autre, de se soustraire à son emprise. Est rappelée, à travers ce sous-entendu, l'image de la méduse capturée et « tortur[ée] » par Anna un peu plus tôt (D : 206), toutes deux étant offertes sans défense à plus fort·e qu'elles. Au corps « crev[é] » de la méduse (D : 206), perforé par Anna à l'aide d'une branche, est superposé le sexe de la jeune fille, qui « s'ouvre » à mesure que l'homme « force » son entrée en lui (D : 207-208) : « Ça faisait mal comme une épine, comme un objet contondant qui ne blesse pas, qui s'enfonce seulement. Et la membrane s'ouvre en deux, comme un fruit. » (D : 207-208)

Dans *Clèves*, Arnaud, le copain de Solange, profite du désir dont la jeune fille fait montre à son endroit pour satisfaire ses propres envies. Lors d'une fête, il l'attire vers une chambre déserte afin qu'elle lui fasse une fellation. Si son intention est claire, le jeune homme n'en fait pas pour autant part à la protagoniste, qui ignore ce qui l'attend jusqu'à ce qu'il l'oblige à se mettre à genoux devant lui. Pour l'entraîner à l'écart, il a plutôt recours à ce qui, dans la culture patriarcale, tient lieu de compliment : « “Tu as un cul à mourir”, souffle le garçon dans son cou » (C : 156). Sa valeur en tant qu'objet de désir étant ainsi reconnue et confirmée par celui qu'elle convoite, la jeune fille apparaît d'autant plus disposée à lui obéir. Aussi, lorsqu'il « appuie très fort » sur sa tête

²⁷⁶ « Et cette petite salope avec sa branche qui pêchait dans la mer une méduse, l'emportait sur les cailloux et la regardait se dissoudre. Elle faisait semblant de ne pas entendre. » (D : 206)

(C : 158), et que Solange se retrouve tout à coup « avec sa bite dans la bouche » (C : 158), celle-ci n'a pas le réflexe de s'écarter, malgré qu'elle n'éprouve aucun plaisir et que la fellation lui soit à la fois dégoûtante et douloureuse :

Il gémit. Est-ce qu'elle lui fait mal ? Elle détend ses mâchoires. [...]
Elle resserre les mâchoires et se débrouille pour exercer une pression, une succion, un vide, c'est ça qu'il a l'air de vouloir, comme quand on suce son pouce mais en plus gros.
Le goût a disparu. La salive, abondante, coule un peu sur son menton et la chatouille, autant que les poils qui entrent dans son nez. Elle s'est habituée à l'odeur, c'est un peu dommage quand même cette impression de lui nettoyer la bite. Elle voudrait qu'il lui lâche les cheveux, ça tire, et elle a un bras bloqué façon judo.
Elle commence à avoir mal aux mâchoires. Les muscles crampent sur les côtés.
(C : 159)

La focalisation interne, centrée sur le personnage féminin, suggère que le personnage féminin n'a aucunement l'intention de repousser le garçon. Elle se fait plutôt bienveillante (« Est-ce qu'elle lui fait mal ? » s'inquiète-t-elle, alors qu'elle est celle qui souffre) et elle s'applique à reproduire les « mouvements qu'il imprime à sa tête » (C : 158) de façon à le mener, *lui*, à la jouissance. Que le personnage masculin lui tire les cheveux et lui bloque un bras de telle manière qu'elle ne puisse s'échapper, et ce, malgré l'absence complète de résistance de sa part (les représentations culturelles valorisant la docilité des filles ayant déjà fait leur œuvre à l'intérieur de son imaginaire), laisse entrevoir que la contrainte du corps féminin fait bel et bien partie intégrante du script hétérosexuel canonique. Lors des rapports subséquents, le garçon se fait, une fois de plus, maître du corps de la jeune fille, le plaçant, le déplaçant et le remplaçant en fonction de son seul plaisir. Tout juste après cette première fellation forcée, « il la retourne avec des gestes sûrs », puis « la remet dans le bon sens », lui spécifiant au passage qu'il ne « [f]aut pas monter [sur lui] si [elle est] pucelle » (C : 167-168), pour enfin la presser à nouveau de s'agenouiller devant son sexe en « fourr[ant] sa main dans ses cheveux » (C : 168). Le dispositif narratif le montre, à d'autres reprises, « la pouss[ant] sur les draps » (C : 209), ou encore « la plaqu[ant] contre [une] voiture » (C : 334), « la bourr[ant] plus

fort », « l'enfil[ant] », « la pren[ant] » et « la labour[ant] » (C : 335), sans égard pour le plaisir de la jeune fille. C'est ainsi par l'intermédiaire d'un corps désubjectivé, manié par un autre, que la protagoniste fait ses premières expériences de la sexualité.

De tous les gestes posés par les personnages masculins dans le but de maîtriser le corps des filles, celui d'empoigner ces dernières par les cheveux est certainement le plus répandu. Que ce soit pour mieux immobiliser les personnages féminins, comme dans *D'acier*, ou encore pour commander et diriger le mouvement lors d'une fellation, comme dans *Clèves*, le fait d'agripper les cheveux des filles représente un moyen de contrôler celles-ci tout en leur octroyant un caractère « moins qu'humain » (Butler, [2004] 2006 : 14) – le geste de tirer les cheveux n'étant pas sans rappeler celui du cavalier qui tire sur les rênes de son cheval pour freiner son élan ou pour lui indiquer la direction à prendre²⁷⁷. Il n'est pas anodin, en ce sens, que l'un des personnages les plus autonomes du corpus, Kimberley, la narratrice de *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, porte, pendant un temps, ses cheveux « très courts », puis en *dreadlocks*, pour finir par les raser complètement alors que s'amorce son chemin vers l'indépendance. Mais pour de nombreuses autres, dont la protagoniste d'*Une fille est une chose à demi*, la chevelure, cet appareil de la féminité parmi les plus investis sur le plan symbolique, devient, au cœur des interactions sexuelles, un prétexte à la torture : « Il me fait mal au bras. [...] Il tire les cheveux » (UF : 179), « Tombe sur moi. Baise. Thhh. Fais mal. Aïe. Je suis. Pousse mon visage sur le. Tire mes cheveux. M'immobilise » (UF : 218), relate la narratrice, évoquant les assauts perpétrés par son oncle, puis par un inconnu dans un boisé. Dans *La fille*, Rory Dawn raconte à son tour, à propos du viol de Carol, la fille du Quincaillier, dont elle est témoin : « Je me pousse contre le mur parce que je veux pas la toucher et je veux pas sentir le Quincaillier en train de la toucher et que ses grosses pattes

²⁷⁷ Cela fait également écho à l'imagerie populaire relative aux humains du néolithique, où « l'homme des cavernes » traîne une femme par les cheveux.

sales me tirent les cheveux » (F : 112). Elle ne tarde pas, du reste, à subir le même sort quelques instants après : « [Carol] dit même “Non”, en fait, et parfois, y a de l’écho. Et parfois l’écho dure si longtemps que je crois que c’est elle qui pleure et moi qu’on écrase, y a un jambage de plus. » (F : 112)

Les scènes de fellation apparaissent propices au surgissement de ce motif. Après lui avoir donné l’ordre de le « suce[r] » (EAP : 64), le premier partenaire sexuel d’Aïcha dans *Et au pire, on se mariera*, lui « tir[e] les cheveux pour qu’[elle] arrête » (EAP : 67). Convaincue que c’est parce qu’elle est « tellement nulle », la jeune fille remet ensuite son corps entre les mains du garçon et se laisse manœuvrer par lui : « Il avait ses mains sous ma jupe sur mes fesses et il me faisait aller et venir sur lui. » (EAP : 68) À d’autres occasions, le mouvement change, et l’empoignement des cheveux se transforme en caresse. Mais le geste n’en demeure pas moins pernicieux. De la même façon qu’un compliment déguise parfois un ordre ou une prescription, une caresse bien placée peut également servir à faire tomber les résistances et à soustraire le consentement d’un sujet en position de subordination. C’est de cette manière que Didier, le partenaire d’un soir de Cyrille dans *Tu me trouves comment ?* entend obtenir satisfaction : « Et puis son sexe se retrouve à la hauteur de ma bouche. Il me caresse les cheveux. “Suce.” » (TMTC : 54) Il en va de même dans *Le Règlement*, où la caresse précède de peu le débordement du père incestueux dans la violence la plus totale :

[...] il ne me laissait jamais l’avaler complètement. Quand il y était presque, il arrêta de passer ses doigts dans mes cheveux et me prenait par le cou; m’écartait brusquement et me mettait à plat ventre. Il passait derrière moi, prenait la bite que je venais tout juste de rendre dure et la posait contre moi. Il me faisait croire qu’il allait l’enfoncer. Il glissait contre moi jusqu’à ce qu’on soit tous les deux glissants. (R : 150)

La caresse – le passage des doigts du père dans les cheveux de sa fille pendant qu’elle le suce – semble destinée à amadouer la narratrice, c’est-à-dire à la rassurer de telle sorte qu’elle se laisse prendre au jeu et cède aux avances de celui qui abuse de son autorité sur elle.

Somme toute, les interactions sexuelles mises en récit par les écrivaines donnent à voir un corps féminin en proie à un véritable dressage, lequel s'effectue au détriment de l'intégrité physique des filles. L'analyse des scènes sexuelles suggère par ailleurs que l'acte de « prendre » ne se borne pas à la métaphore employée pour désigner la pénétration du sexe femelle par le sexe mâle. La sémiotique du geste, telle qu'elle se déploie dans les œuvres de femmes, révèle que le corps féminin est *littéralement* pris – au sens d'« empoigner » –, que ce soit par le bras, par les cheveux ou par le cou, et qu'il est avant tout manipulé dans le but de faire jouir l'autre. Il semble, au final, que tout soit mis en œuvre afin de restreindre le corps féminin dans ses mouvements et de limiter, ce faisant, les possibilités de refus, voire de fuite ou de révolte.

Sémiotique de la violence : la parole

Dans la mesure où le corps et la parole sont liés par une « relation [...] d'inséparabilité » (Butler, [1997] 2004 : 33), il convient d'ajouter à cette analyse du pouvoir exercé par un corps sur un autre, celle du discours mobilisé pour assujettir les personnages féminins. Si nous étudions ici de manière distincte les contraintes engendrées par la force physique et celles produites par l'usage d'une parole autoritaire, et ce, par souci de clarté, pour bien marquer l'importance de ces deux dimensions dans le processus d'asservissement des jeunes filles, il est important de noter que ces deux foyers de production de la domination sont, dans les romans du corpus (tout comme dans le réel, par ailleurs), inextricablement liés.

La parole autoritaire inscrite dans les œuvres se livre sous la forme d'ordres donnés aux personnages féminins, et c'est ainsi en tant qu'acte d'interpellation, ou d'adresse, lequel « constitue » le sujet qui le reçoit et le met en action (Butler, [1997] 2004 : 25), l'assujettissant, du

même coup, à celui en position de pouvoir – et donc à titre d'énoncé performatif – qu'elle sera analysée.

À trois reprises, après qu'Anna s'est éloignée de lui, Mattia lui intime de revenir : « “Viens là”, dit-il »; « “Viens ici”, dit-il, du ton de celui qui ne le dira pas deux fois »; « “Laisse les chats, viens ici.” » (D : 206-207) À la troisième sommation, la jeune fille « obéit [...] [e]t [vient] s'étendre près de lui » (D : 207), comme tirée par le fil invisible que tend le discours impératif. Le personnage féminin s'approche, malgré son « appréhension » (D : 207), et attend que le geste (il la dénude et lui « écart[e] les jambes » [D : 207]), prenne le relais de la parole pour lui indiquer la marche à suivre.

Clèves fournit également l'exemple d'un énoncé autoritaire produisant exactement ce qu'il ordonne. Après que Solange lui a confié qu'elle était « *indisposée* » (C : 212, souligné dans le texte) – c'est-à-dire menstruée – Arnaud la persuade qu'il vaut mieux pratiquer, pour cette fois, la sodomie : « [...] ça se fait depuis toujours, c'est un fait culturel. À l'époque les Grecs faisaient ça tout le temps parce que les filles voulaient rester vierges [...] » (C : 213-214). Mais encore faut-il préparer le corps de la jeune fille à cette pratique, « pour que ça glisse » (C : 214). Pour le garçon, rien de plus simple : « [...] donc d'abord tu me sucés et ensuite ça va tout seul. » (C : 214) Il n'en faut pas plus pour que la suite s'enclenche, comme une évidence : « Donc d'abord elle le suce. » (C : 214) À mesure qu'elle s'exécute, les ordres continuent de fuser : « “Grouille” [...], “grouille c'est mortel” » (C : 214), lui lance-t-il, alors même qu'il vient de lui signifier de la main de changer le disque qui vient de s'arrêter, tout en poursuivant la fellation²⁷⁸. Et à nouveau : « La bite lui glisse hors de la bouche. Il pousse une plainte – le renfourner. » (C : 214) Pendant tout ce temps, la jeune fille n'éprouve aucun plaisir : elle ne peut que penser au « filet chaud [qui coule] entre ses jambes »

²⁷⁸ « Le disque s'arrête, elle comprend (geste de sa main) qu'il faut qu'elle le remette, elle attrape le bras du machin en gardant la bite dans la bouche et elle essaie de viser en prenant appui sur un coude, c'est complexe. » (C : 214)

et qui menace de « tacher la moquette », s'étouffe avec un poil et « se démène » pour ne pas « mollir » (C : 214-215). Plus loin dans le récit, lors d'une promenade en voiture, Arnaud prend sa main pour « la met[tre] sur sa braguette » (C : 330-331). Que la protagoniste « le branle comme il aime » (C : 331) n'est toutefois pas suffisant. Après avoir garé la voiture, « il la presse urgemment de mettre aussi la bouche » et la met en garde, la manipule : « “si tu m'aimes un peu tu avales” » (C : 331). L'obéissance n'est pas ici une option pour la jeune fille : joignant le geste à la parole, Arnaud « lui tient bien la tête pour qu'elle n'en perde pas une goutte. » (C : 331)

Didier, le garçon que rencontre Cyrille dans un bar, s'adresse à cette dernière de façon similaire, lorsqu'il décide qu'il est temps de passer à l'acte. « Laisse-toi faire. C'est bon, tu verras » (TMTC : 53), décrète-t-il, sans pourtant se soucier de s'informer auprès de la narratrice de ce dont elle a envie ni de ce qu'elle aime. Pendant qu'il se déshabille, « [e]n maintenant une main sur [l']épaule » de Cyrille – l'empêchant ainsi de s'écarter de lui –, il s'approprie le regard de la jeune fille, alors qu'elle cherchait à le détourner : « Regarde-moi, ça m'excite. » (TMTC : 53) Et tandis que le garçon « force contre [elle], [...] essaie d'entrer, [...] la cogne », les ordres qu'il donne prennent forme simultanément dans le corps du personnage féminin : « “Écarte un peu.” J'écarte un peu. [...] “J'arrive pas à entrer, détends-toi, tu es sèche, là, ça peut pas marcher.” Je suis sèche. “Je débande, merde.” Un temps. “S'il te plaît, suce-moi.” » (TMTC : 54) Est ainsi représentée, en écho aux commandements reçus, la performance d'un corps dépourvu de sa subjectivité, contraint de reproduire ce qui lui est dicté par la voix de l'autorité.

La narratrice du roman d'Eimear McBride est aussi amenée à « s'écarter » et à « s'ouvrir », comme le lui indique son oncle : « Écarte tes cuisses toi » ; « Il dit écarte laisse-moi entrer. [...] Là ouvre-toi mon amour. » (UF : 179; 254) Plus encore, aux injonctions visant à positionner le corps féminin de sorte qu'il puisse « recevoir » le sexe mâle et être pénétré par lui, se surimposent celles

visant à contenir ou à mater la force de révolte de ce même corps qui cherche à s'échapper : « Ne te débats pas. Je vais m'occuper de toi. [...] » (UF : 254).

Il importe ainsi de voir que la parole, autant que le geste, retient le corps des filles et l'astreint à la position objectale, notamment en dictant ce qui est « bon » pour lui. C'est donc essentiellement sous la contrainte, qu'elle soit exprimée par des gestes violents ou par le recours aux ordres, que le corps féminin est mis en jeu dans les interactions sexuelles représentées par les écrivaines. Les protagonistes ne s'impliquent pas d'elles-mêmes, c'est-à-dire de leur propre volonté, dans les rapports en question ; au contraire, c'est bien souvent à leur corps défendant qu'elles se font initier à la sexualité.

Des rapports extorqués

Il ne saurait être question de relations sexuelles consenties de part et d'autre dès lors que, dans les exemples susmentionnés, un seul désir est mis en acte : celui des personnages masculins. Et parce que ce désir, posé comme souverain, n'est pas en phase avec ceux ressentis par les personnages féminins, il y a, ici et là dans le corpus, manifestations de résistances. Aussi est-ce pour venir à bout de ces oppositions que les figures masculines usent de menaces, insistent et harcèlent leurs partenaires.

La menace

La menace détient nécessairement des implications corporelles, et c'est ce qui nous amène à l'aborder dans cette partie, consacrée aux contraintes physiques. Comme l'indique Butler, « [l]a notion de menace contient implicitement l'idée que ce qui est communiqué dans le langage préfigure peut-être ce que le corps va faire [...] » (Butler, [1997] 2004 : 30, souligné dans le texte).

Qui plus est, au sein du corpus, la menace ne se situe pas seulement sur le plan du langage; dans *Tu me trouves comment?*, elle passe également par le regard que braque Didier sur Cyrille : « [...] lorsque je me suis dégagée de son étreinte, j'ai compris à son regard [qu'il] n'avait pas envie de plaisanter. » (TMTC : 52) Cet unique coup d'œil, que l'on devine sévère, dirigé vers la narratrice, est suffisant pour alerter cette dernière, et lui faire redouter ce qui va suivre : « J'aurais aimé dire à Myriam [l'amie qui l'accompagne au cours de cette soirée] qu'il ne fallait surtout pas monter [chez Pierre, cet inconnu rencontré le soir-même dans un bar], qu'on était en train de faire une connerie, que tout allait trop vite, que je voulais rentrer... » (TMTC : 52) Mais les jeunes hommes rencontrés par Cyrille et Myriam s'appliquent, dès leur entrée dans l'appartement de Pierre, à séparer les deux filles dans deux pièces différentes : « J'ai pourtant senti qu'elle [Myriam] aussi aurait voulu me parler. Mais Pierre et Didier agissaient de telle sorte que c'était impossible. » (TMTC : 52) La menace instaurée par le regard culmine dans la configuration imposée par les personnages masculins, qui brise le lien de solidarité entre les filles, les empêchant ainsi de se liguer afin de mieux se défendre.

Dans *Tigre, tigre !*, l'efficacité de la menace est décuplée du fait qu'elle accompagne la violence physique ou, en d'autres occasions, qu'elle lui succède directement. Le refus de la narratrice de répondre à la « constante demande de sexe » de Peter donne lieu à de violentes disputes, au cours desquelles l'homme manque souvent de « [l]'étrangler » (TT : 295). À cette « démonstration de force » (Guillaumin, 1978a) s'ajoute notamment une rhétorique visant la culpabilisation du personnage féminin. Après « une bagarre particulièrement mauvaise » (TT : 295), l'homme se déresponsabilise en rejetant la faute sur la jeune fille :

Ne me pousse plus jamais jusqu'à ce point où un esprit malin prend le contrôle de mon corps! Ne m'emmène pas là, d'où je ne peux pas sortir, où je vois rouge et où je veux te tuer parce que tu me mets tellement en colère. Tu peux être tellement cruelle avec moi, tu me fais me sentir comme un minable. (TT : 296)

La menace est ici à la fois un ordre, une accusation et un avertissement, dont l'objectif consiste, pour l'homme, à s'offrir un corps entièrement discipliné, docile (Foucault, 1975) et disposé à répondre à ses besoins. En filigrane se dessine le renversement imminent des positions de pouvoir, enclenché à la toute fin du récit. En effet, plus celui-ci avance, plus la jeune fille grandit et se rapproche de la maturité, et plus l'homme dépérit ; il « tombe en ruine », selon ses propres dires (TT : 296). Son ascendance sur Margaux diminue ainsi à mesure que cette dernière prend de l'âge, et la violence qu'il déploie augmente au même rythme que son impuissance à garder la narratrice sous sa coupe. À l'affranchissement graduel de la jeune fille sont opposées des menaces de mort de la part de celui qui voudrait « que ce soit comme quand [elle] étai[t] une petite fille » (TT : 296) – en d'autres mots, comme lorsque son statut d'enfant la plaçait à l'entière disposition de l'homme.

C'est, de la même façon, la perspective de la mort – une mort violente, de surcroît, provoquée par la suffocation – qui est utilisée par l'oncle de la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* afin d'étendre sur elle sa domination. En « serr[ant] son cou » longuement (UF : 128), et en la maintenant ainsi sur le seuil entre la vie et la mort, il offre le spectacle de sa toute-puissance, tout en la prévenant de l'issue fatale à laquelle elle serait confrontée si elle décidait de lui désobéir. Placée devant sa propre fin, la jeune fille est amenée à s'« offr[ir] » (UF : 128) à son oncle. Cette abdication complète se voit par ailleurs récompensée monétairement par celui-ci qui, en échange, lui verse l'argent dont elle a besoin pour vivre à l'extérieur du domicile familial : « J'ai rencontré un homme. Qui a dit qu'il me payerait chaque mois. Qui a dit qu'il m'entretiendrait avec classe [...] » (UF : 129) – moyen, pour l'homme, de la garder sous sa coupe en la rendant dépendante financièrement.

Si la menace sert, le plus souvent, à prévenir, voire à devancer une objection de la part du sujet féminin, anticipée par celui qui la profère, l'insistance et le harcèlement interviennent, dans les textes, comme autant de moyens de contrer un refus manifeste. Or tous deux découlent de cette croyance concernant la sexualité des filles et des femmes, croyance elle-même nourrie par le dispositif culturel, lequel brouille la frontière entre le consentement et le refus en stipulant qu'un « non » signifie réellement un « peut-être », et qu'un « peut-être » peut facilement être transformé en un « oui »²⁷⁹, et qu'il suffit d'un peu de persévérance pour obtenir le rapport désiré. Corrélatrice à cette idée, celle selon laquelle les femmes nourriraient toutes, secrètement, le désir d'être brutalisées ou prises de force – désir culminant dans le fameux fantasme de viol, envisagé, sous le prisme patriarcal, comme inhérent à la condition féminine. Ce sont ces convictions, largement répandues et généralement admises²⁸⁰, qui apparaissent motiver l'acharnement des personnages masculins sur leurs partenaires féminines. Pour le sujet masculin, dont le désir est pensé, voire accepté comme « naturellement » puissant et irrésistible, le refus catégorique de la part de la personne convoitée semble irrecevable. Ainsi Mattia se sent-il en droit de poursuivre ses avances auprès d'Anna, et de continuer à la caresser, malgré l'absence claire de désir de la part de celle-ci :

Il vint sur elle, commença à lui masser la nuque : un prétexte pour glisser les
doigts dans son maillot.
« Arrête, siffla Anna.
– Ce que t'es devenue bégueule... »

²⁷⁹ Erica Jong énonçait cette idée dans *Le complexe d'Icare* : « Quand [les hommes] disent non, c'est non. Quand c'est une femme, cela signifie oui, ou peut-être (au minimum). C'est même devenu une bonne plaisanterie. » (Jong, citée dans Fournier, 2015 : 10)

²⁸⁰ Convictions entièrement déboulonnées par Virginie Despentes, notamment, dans *King Kong Théorie* : « C'est un dispositif culturel prégnant et précis, qui prédestine la sexualité des femmes à jouir de leur propre impuissance, c'est-à-dire de la supériorité de l'autre, autant qu'à jouir contre leur gré, plutôt que comme des salopes qui aiment le sexe. Dans la morale judéo-chrétienne, mieux vaut être prise de force que prise pour une chienne, on nous l'a assez répété. Il y a une prédisposition féminine au masochisme, elle ne vient pas de nos hormones, ni du temps des cavernes, mais d'un système culturel précis, et elle n'est pas sans implications dérangeantes dans l'exercice que nous pouvons faire de nos indépendances. Voluptueuse et excitante, elle est aussi handicapante : être attirée par ce qui nous détruit nous écarte toujours du pouvoir. » (2006 : 52)

Il se releva, retourna à sa place mais continua pendant cinq bonnes minutes encore à la palper, en sifflotant. Tout content. En paix avec le monde, c'est sûr.
(D : 352)

C'est aussi avec cette assurance et cette indifférence à l'autre propre aux dominants que le jeune homme s'obstine à prendre son plaisir en dépit de l'état de torpeur dans lequel est plongée la protagoniste – elle « [n]'avait envie de rien », précise l'instance narrative (D : 353), révélant ainsi son indisponibilité à répondre aux avances de son copain. Niant toute indépendance de volonté à sa partenaire, Mattia tente à nouveau d'avoir un rapport sexuel avec Anna lorsque celle-ci le rejoint dans la mer, peu de temps après : « [il] voulait baiser dans l'eau, maintenant. Elle lui fit non, de l'index. » (D : 353) Au cœur de cette scène, qui trouve de nombreux échos dans les autres romans du corpus, le refus de la jeune fille fait l'objet d'un déni de reconnaissance (Honneth, [1992] 2000), et ce, même s'il est répété, voire martelé.

Dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, le suicide du cadet de la famille plonge la narratrice dans un état d'affliction qui signe, pour un temps, ce qu'elle nomme « la fin du désir » (ST : 221). En dépit de cela, son copain, Sven, s'entête à la « combl[er] sexuellement » – du moins, c'est ce qu'il croit :

De son côté, Sven me harcèle aussi, ce qui fait qu'il n'y a de repos nulle part. [...] Nous ne nous sommes pas retrouvés depuis deux minutes qu'il est déjà en train de me tripoter ou de vouloir m'entraîner vers la chambre – ou vers le premier endroit qui lui paraît propice à nos ébats, un taillis, un porche, les chiottes de la boîte où nous allons tous les samedis soir, peu lui importe, il n'est pas regardant, au contraire, plus le risque d'être surpris est grand plus ça l'excite, *mais pas moi*. (ST : 216-217, nous soulignons)

Le harcèlement qu'il pratique à son endroit est tel que la narratrice n'entretient plus, à l'égard de son partenaire, que du dégoût : « [...] il me suffit de sentir l'érection de Sven contre mon ventre ou dans mon dos [...] pour avoir envie de hurler. » (ST : 217) Et si elle « cède », selon ses propres mots, c'est « pour avoir la paix » (ST : 217) et éviter que le garçon ne lui fasse de scènes : « Du coup, je cède neuf fois sur dix et j'endure ses coups de reins pendant des heures, ça vaut mieux que

des heures de prises de tête surtout si c'est pour aboutir au même résultat : Sven qui me besogne en guettant le moment où mes yeux chavirent. » (ST : 218) Ainsi, qu'elle lui résiste ou non, il semble que son partenaire arrive toujours à ses fins, que ce soit par la colère (« [...] autrement c'est la catastrophe, la fin de tout, les yeux de Sven lui sortent de la tête, il devient fou » [ST : 217]) ou par la manipulation des sentiments de la narratrice (« [...] tout juste s'il ne commence pas à pleurnicher » (ST : 217).

Les mêmes tactiques sont employées par Peter pour soutirer des faveurs sexuelles à Margaux : « [...] il me demandait presque tous les jours quelque chose de sexuel. Si je ne céda pas, il boudait en silence et se mettait à pleurer et à dire que je ne l'aimais pas ou que je le trouvais moche ou trop vieux²⁸¹. » (TT : 250) Aussi, en plus de la « harceler jusqu'à obtenir ce qu'il voulait » (TT : 191), l'homme entreprend d'*acheter*, littéralement, son consentement : « Peter me "remboursait" souvent pour le sexe [...] par du troc : la permission de regarder trois films de suite [...], trois tours de moto par la jolie petite route, au lieu d'un seul ; ou un énorme milk-shake à la vanille [...] » (TT : 252-253) L'entente ainsi conclue entre Peter et Margaux est toutefois loin de sceller un échange réciproque et traduit plutôt un rapport d'extorsion, où la sexualité de l'homme est motivée par le désir, tandis que celle de la jeune fille est utilisée comme une ressource (Tabet, 2010 : 114-115). Son sexe est la seule « richesse » (Tabet, 2010 : 108) qu'elle puisse échanger ; le fait de céder est le « prix fort » (TT : 252) qu'elle paie contre quelques moments de répit.

La relation entre Lee, la narratrice du *Règlement*, et sa patronne, Linda, n'échappe pas à cette dynamique de l'appropriation, pas plus qu'elle n'apparaît affranchie de la logique patriarcale qui sous-tend l'échange économico-sexuel (Tabet, 2010 ; 2004). À l'inverse, le rapport entre filles dépeint par Lewis reproduit tous les codes du script hétéronormatif, où le sujet féminin « se donne »

²⁸¹ Ce qui est paradoxal puisque sa propre réaction emprunte les codes associés au monde de l'enfance.

à son partenaire masculin. Aussi, rendue dépendante aux narcotiques par Linda, la jeune cavalière laisse cette dernière lui faire ce qu'elle veut afin d'avoir « [s]a dose » (R : 328) L'insistance avec laquelle Linda s'acharne à vouloir la « baiser » (R : 381 ; 396 ; 422) « jusqu'à ce qu'[elle] soi[t] si déchirée qu'[elle en] hurl[e] » (R : 422) se trouve ainsi, en quelque sorte, (ré)compensée par la drogue que seule la jeune femme semble pouvoir lui procurer.

En opérant un déplacement du point de vue traditionnellement employé pour représenter la sexualité, le faisant passer de la perspective du sujet masculin à celle du sujet féminin – jeune, de surcroît – les autrices des romans cités attirent l'attention sur le phénomène d'appropriation à l'œuvre au sein des scénarios de la « première fois ». Elles dévoilent, ce faisant, le motif de la contrainte du corps qui se terre au cœur de ce scénario. Sont montrés, dans toute leur vulnérabilité, des sujets et des corps qui ne *s'appartiennent pas*, c'est-à-dire dont la propriété mentale et physique est déniée par le(s) représentant(s) du genre dominant, et dont la souffrance a été jusqu'ici gardée dans l'angle mort des « fictions dominantes » (Jacob, 2001).

LES EFFETS DE LA CONTRAINTE : LA DÉPOSSESSION

Comme l'indique Colette Guillaumin, l'appropriation systémique des femmes au sein de la culture patriarcale engendre, pour le sujet féminin, « la dépossession même de sa propre autonomie mentale » (Guillaumin, 1978a : 18) tout comme de sa matérialité corporelle. Concentrons-nous ici surtout sur les conséquences matérielles de l'appropriation – et, corrélativement, de la négation de la subjectivité féminine – à travers l'analyse sémiologique de l'acte sexuel (Bozon, 1999).

La privation sensorielle et corporelle

La rhétorique utilisée par les écrivaines du corpus pour rendre compte des diverses interactions sexuelles reprend, à différents degrés, la structure sémiotique consacrée par la littérature érotique et pornographique traditionnelle. Or loin d'être ici avalisée, elle semble reproduite dans les œuvres afin d'exposer la violence inhérente de scripts exclusivement centrés sur les désirs, les besoins et les plaisirs du corps mâle, corps tout-puissant qui éprouve sa jouissance à travers la subordination, si ce n'est l'avilissement d'un corps femelle (Dardigna, 1980; Huston, 2004; Millett, 1969). Aussi, dans la majorité des récits, le plaisir féminin se trouve entièrement évacué des scènes sexuelles pour ne laisser place qu'à la douleur.

Le plaisir absent

À quelques exceptions près – nous y reviendrons dans le prochain chapitre –, les rapports sexuels représentés au sein du corpus reprennent les schèmes privilégiés par les scénarios culturels traditionnels, où « la relation (sexuelle) homme-femme symbolise le rapport entre l'agent et le patient » (Guiraud, 1978 : 132). En plus de situer le féminin dans une posture passive – le corps des jeunes filles étant entièrement mis à la disposition de leurs partenaires –, la syntaxe érotique convoquée par les écrivaines exacerbe la puissance masculine; la *potentia gaudendi* (Preciado, 2008) du corps mâle est à son apogée, tandis que celle des personnages féminins est réduite à néant. En témoigne notamment ce passage de *D'acier*, où la focalisation est dirigée vers les pensées d'Aldo, un propriétaire de bars de danseuses qui deviendra, éventuellement, le patron de Francesca : « Aucune défense, se dit l'homme. Celle-là, tu la prends, tu la balances contre le mur, et en plus elle te dit merci. [...] Tu la prends par tous les trous et elle te mange dans la main. [...] Il pensait : Je te parie que tu la fourres et qu'elle en redemande. » (D : 318-319) Le portrait que dresse l'homme, dans ses fantasmes, de la jouissance féminine (« elle te mange dans la main » ;

« elle en redemande »), ne sert qu'un objectif : celui d'exalter et de valider sa propre virilité. Cette représentation subjective du plaisir féminin échoue dramatiquement à sa transposition dans le réel : lorsque l'homme s'affaire à la « dépucel[er] dans un motel un après-midi d'avril », Francesca est décrite comme étant « impassible sous lui, les yeux au plafond » (D : 345) – à des lieues, donc, de l'image de la jeune fille insatiable que se figurait l'homme dans son esprit.

Il arrive que certaines de ces formulations « patrisémiques » (Guiraud, 1978 : 132), où le sens est donné en fonction du sujet masculin, soient reprises par les personnages féminins, comme s'il s'agissait là de la seule façon de dire ce qui leur *est fait* par l'autre. Ainsi de la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* qui désigne sa première relation sexuelle, imposée par son oncle, comme « ce qui [lui] a été fait » (UF : 83). De la même façon, Kimberley, selon le discours qui lui est attribué, ne baise pas, mais *est baisée* par Sven : « Je devrais le rejoindre, l'enlacer, le rassurer, lui dire que personne ne m'a jamais baisée comme ça » (ST : 193) ; « [il] avait tendance à me baiser orgueilleusement » (ST : 217) ; « [...] les chiottes où il m'a baisée tant de fois » (ST : 226). Aussi, alors qu'elle fait le bilan de leur relation passée, elle se réfère au garçon comme à « celui qui [l]'a déflorée dans la Mondeo de son père, celui qui [l]'a prise dans toutes les positions [...] » (ST : 227), trahissant de la sorte le déséquilibre entre leurs positions respectives dans la pratique de leur sexualité.

À cette rhétorique phallocentrée attestant de l'indifférence, si ce n'est du mépris des personnages masculins envers le plaisir de leurs partenaires, se surimposent les figures empruntées au domaine de la médecine – plus précisément à la relation médecin-patient. Cela est d'autant plus marqué dans les scènes illustrant la « première fois » des filles, où le désir de celles-ci est incertain ou alors carrément inexistant. C'est le cas d'Anna qui, alors que Mattia grimpe sur elle, s'imagine « [c]omme chez le médecin, sur la table d'examen » (D : 207), l'instance narrative dévoilant par là toute l'ampleur de son appréhension. La même comparaison revient dans *Tigre, tigre !* : Margaux,

sous les ordres de Peter, « [s']allong[e] [sur un banc] comme un patient sur un lit d'opération » (TT : 203). Bien que celui-ci affirme vouloir lui « faire plaisir », la jeune fille ne ressent rien, si ce n'est de l'inconfort, suivi de l'impression de disparaître peu à peu : « [...] je ne sentais toujours rien de spécial ; sa langue était comme un pinceau et il demandait au mur si c'était bon, d'être peint. Il y avait quelque chose dans ce sous-sol qui me faisait me sentir irréaliste, presque morte [...] » (TT : 205). Enfin, dans *Une fille est une chose à demi*, la métaphore chirurgicale employée par la narratrice restitue la violence d'une pénétration non désirée, tandis qu'est attribué au sexe de l'oncle le pouvoir d'« ouvrir » le corps de la jeune fille à la manière d'un bistouri : « M'a attrapée. Tout autour de moi bec et ongles que je le voulais. Senti dedans que le moment était venu. Non Christ ici sur le sol de la cuisine. Contre le dossier de la chaise. Tire ma jupe sur mes chevilles. Lambeau. Et c'était si calme tout autour que je pouvais l'entendre m'ouvrir. » (UF : 81)

Nombreux sont les personnages masculins qui revendiquent leur droit au plaisir sans offrir la pareille à leurs partenaires. À l'exception de ce passage précédemment cité où Peter contraint, littéralement, Margaux à recevoir un cunnilingus (« Je veux te donner du plaisir comme ça » ; « Je veux que tu essaies de jouir », déclare-t-il [TT : 203 ; 206]), l'homme se concentre uniquement, tout au long du récit, sur ses propres envies « sans [lui] proposer de plaisir en échange » (TT : 295). La situation est la même pour Aïcha, qui se fait « [mettre] deux doigts direct » par le « frère d'un gars de [s]on école ». Lorsqu'elle demande au garçon de « crach[er] sur [s]es doigts » (EAP : 64) afin de faciliter la pénétration et de diminuer la douleur, ce dernier réoriente le script vers son plaisir à lui : « “Suce-moi, plutôt” », ordonne-t-il à la jeune fille (EAP : 64). Ce « plutôt » proféré par le personnage masculin révèle, en creux, la non-réciprocité des positions symboliques au sein du script hétéronormatif, notamment en ce qui concerne le droit de réclamer son plaisir. Le droit à la jouissance est ici restreint au seul plaisir masculin, lequel ne semble pas pouvoir coexister avec celui du personnage féminin. Toute perspective de satisfaction sexuelle est par la suite exclue pour

la jeune fille, qui est prise de nausées dès qu'elle place la bouche sur le sexe du garçon comme il lui intime de faire, en « serr[ant] [s]es cheveux dans ses mains » et en « tir[ant] [s]a tête vers... là. » (EAP : 65)

Après avoir fait une fellation à Arnaud, Solange « se rend compte avec horreur qu'elle se frottait contre sa cuisse [...] » pour se donner du plaisir à son tour (C : 164). L'effacement de celle qui, pourtant, s'adonne fréquemment à la masturbation, rend bien compte du caractère obscène, vulgaire, voire monstrueux octroyé au plaisir féminin, du moins lorsque celui-ci est soumis au regard de l'autre. C'est d'ailleurs ce qui empêche la jeune fille de faire part au garçon de son désir d'être touchée tandis qu'elle le suce une seconde fois, à la demande de ce dernier :

Elle aimerait qu'il aille plus loin vers le bas avec sa main mais c'est embêtant il a le bras trop court ou elle est trop loin ou quelque chose coince et pourtant ça pourrait, il lui semble, elle entrevoit, il suffirait qu'il la *doigte* pour – “Ah ma grosse salope”, le -ope jaillit en trille aigu et elle s'écarte d'un bond et la chose saute en l'air et tombe sur la jupe de sa mère – zut. (C : 169, souligné dans le texte)

Les pensées de la protagoniste sont bien vite interrompues par la jouissance fulgurante du personnage masculin qui, de son côté, ne s'embarrasse pas de son orgasme, ni ne se gêne pour se frotter sur le corps de la jeune fille lors des rencontres subséquentes : « [...] il remonte sa jupe et frotte sa bite contre sa culotte » (C : 211) ; « Elle incline le cou pour qu'il embrasse mieux sa nuque, il se frotte contre ses fesses. » (C : 212-213)

Les rapports sexuels illustrés dans le corpus montrent que c'est sans égard pour le bien-être des personnages féminins que les garçons et les hommes représentés prennent leur plaisir. Ainsi privées de la reconnaissance la plus élémentaire, qui leur permettrait de faire valoir leurs désirs et leurs limites, les protagonistes sont contraintes, le plus souvent, à vivre la relation sexuelle dans la douleur.

De la normalisation de la douleur

De tout l'éventail des pratiques sexuelles possibles et imaginables, deux d'entre elles sont fortement privilégiées par les personnages masculins, lesquels ont le pouvoir de définir les conditions du rapport : la pénétration et la fellation, toutes deux *a priori* élaborées dans une perspective phallocentrée, c'est-à-dire dans l'optique de satisfaire, au premier chef, le sujet porteur d'organes sexuels mâles. Or, telle qu'elles sont performées dans le corpus, ces pratiques s'avèrent le plus souvent souffrantes pour les personnages féminins. Voyons d'abord ce qu'il en est de la pénétration, associée la mythique « première fois » et définie, selon les scripts canoniques, comme passage obligé pour les jeunes filles.

Pour Aïcha, la douleur augmente graduellement au fur et à mesure que son partenaire la « fai[t] aller et venir sur lui » (EAP : 68) : « Il a fait quatorze allers-retours. Au bout du troisième, je commençais à trouver ça plate. Au septième, ça a commencé à chauffer un peu. Au neuvième, ça faisait vraiment mal. Au douzième, j'ai juré que je ne ferais plus jamais ça de ma vie. » (EAP : 68) Une fois de plus, le corps féminin est instrumentalisé non pas en fonction du plaisir qu'il peut recevoir et expérimenter, mais plutôt en fonction de celui qu'il est susceptible de procurer à l'autre. À la jouissance de l'un correspondent la souffrance et le dégoût de l'autre : « Il est venu dedans, ça coulait partout le long de mes cuisses, c'était chaud pis dégueulasse. » (EAP : 68)

Prise de force par son oncle, la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* vit également son premier rapport sexuel dans la douleur : « Il encorne ça. Oh mon Dieu. Ça me fait mal enlève-le [...] Étant petite soudain juste pour lui. Je ne peux pas supporter ça. Douleur. Le griffe. Douleur de ça [...] Je dois être presque je meurs presque quand il le fait. De douleur. Suffoquant. » (UF : 82-83) Est également évoquée l'image de la déchirure, qui trouve son sens dans la définition traditionnelle de l'hymen, envisagée comme une membrane devant se rompre lors de la première

pénétration : « C'est beaucoup blessé. Il m'a déchirée » (UF : 84), constate la narratrice une fois que l'homme relâche son emprise.

Comme nous l'avons vu précédemment, Arnaud, le copain de Solange, convainc cette dernière de retarder le moment de sa « défloration » en pratiquant la sodomie. Peu encline à l'idée, la jeune fille se laisse néanmoins retourner par le garçon, qui se « glisse [...] [d]ans le trou qui est là. » (C : 215) En dépit de la « douleur qui racle », la jeune fille ne semble pas pouvoir se détacher du corps du garçon, qui « lui tient fort les fesses » et se « cramponn[e] à elle » en la traitant de « “petite salope” » (C : 215-216). La seule option qui se présente à elle pour diminuer un tant soit peu la douleur est d'essayer de se donner du plaisir en simultané – et en catimini –, à l'abri du regard d'Arnaud : « Elle cherche à se frotter contre quelque chose. Mettre les mains elle n'ose pas, il paraît (Nathalie) que les vraies femmes jouissent sans les mains (même *comme ça* ?) Elle descend les fesses à la recherche d'un oreiller ou d'une couverture en boule, c'est du sport – non, ça racle trop fort. » (C : 216, souligné dans le texte) Ce n'est enfin qu'après un long moment à endurer le va-et-vient du garçon que la jeune fille l'implore de mettre fin au rapport : « *Arrête, s'il te plaît. Ça fait un peu mal.* » (C : 217, souligné dans le texte) Exprimée poliment, malgré le caractère intolérable de la situation et de manière à atténuer la réalité – la douleur qui « racle », rapportée par le monologue intérieur devient, au sein du discours immédiat, un léger inconfort –, la requête de la protagoniste est ignorée par le personnage masculin, qui, de son côté, réclame son dû : « “Mais j'ai presque fini, là s'il te plaît oh là j'ai quasi fini” »²⁸² (C : 217). Au moment où il atteint l'orgasme – ce qui autorise, dans le script traditionnel, la fin de la relation sexuelle –, la pénétration, pour Solange, « fait franchement mal » (C : 217). Mais peu importe, puisqu'il semble que l'intégrité physique de la jeune fille soit subordonnée à la jouissance masculine, elle simule le plaisir, comme

²⁸² En fait, le récit indique que la jeune fille doit répéter trois fois au garçon d'arrêter avant que ce dernier ne lui réponde qu'il a « presque fini » (C : 217)

pour prouver qu'elle est une « vraie femme », c'est-à-dire qu'elle peut jouir en toutes circonstances et donc qu'elle n'est pas « frigide » (C : 94) : « [elle] rabat sa jupe et halète pour la forme, comme lui. » (C : 217). Les questionnements que ressasse par la suite le personnage féminin attestent de la normalisation de la violence au cœur même du scénario canonique de l'initiation sexuelle des filles, alors que « viol » et « première fois » s'emmêlent et se confondent dans son esprit : « [...] elle se demande : est-ce que c'est ça, *se faire enculer* ? Ou *violer*, est-ce que c'est ça ? Est-ce que techniquement, c'était ma *première fois* ? » (C : 220, souligné dans le texte)

S'ajoute à la violence représentée la réitération d'un ordre de grandeur marqué par la domination masculine. Dans les romans mettant en scène des entrées imposées dans la sexualité, tout particulièrement celles où les personnages féminins subissent les assauts d'hommes considérablement plus âgés, le sexe mâle, toujours trop gros ou trop grand, devient le point de comparaison, la référence implicite à laquelle les jeunes filles se mesurent, et constatent la défaillance de leur propre corps. « Quand j'étais gosse [se souvient Lee], je pensais que mon père était énorme parce que ça me faisait tellement mal quand il me prenait, mais plus tard j'ai compris que c'était seulement moi qui étais petite. » (R : 219) Dans *Tigre, tigre!*, Margaux est appelée à participer aux fantasmes de Peter (qui l'oblige, dans ces moments, à l'appeler « Monsieur Vilain »), fantasmes dans lesquels est célébré le caractère surdimensionné du sexe de l'homme par rapport à la petitesse de la jeune fille²⁸³ :

Peter me dictait quoi dire; un fantasme typique, ça donnait ce genre de chose :
Monsieur, est-ce que je peux voir ton grand machin d'homme?
J'ai peur que ce soit trop grand pour toi. Trop grand pour ton petit trou de petite fille.
(Oh) Monsieur, c'est vraiment grand! J'ai peur.
Tu as un minuscule trou de petite fille. Je ne sais pas si ça va rentrer. (TT : 251, souligné dans le texte)

²⁸³ Cela n'est pas sans rappeler le titre d'un article de Sharon Thompson sur l'expérience du premier coït chez les jeunes filles et de la violence implicite qui l'accompagne, « Putting a Big Thing into a Little Hole : Teenage Girls' Accounts of Sexual Initiation » (1990).

Or si la véritable « défloration » de Margaux n'a lieu que bien plus tard, alors que la narratrice a vieilli et que son corps s'est développé, c'est tout de même ce script qu'elle est appelée à performer de nouveau. La narratrice, devenue jeune femme, joue à la petite fille afin d'exciter Peter : « C'est un petit trou. C'est mon tout petit trou de bébé. C'est tellement petit. » (TT : 347)

Cette disproportion entre les sexes, qui occasionne une pénétration douloureuse, est également soulignée dans certains romans mettant en scène des rapports sexuels librement consentis entre partenaires du même âge. Aussi Catherine, dans *La déesse des mouches à feu*, souligne-t-elle l'échec par lequel se solde son premier coït en raison de la taille du sexe de Pascal : « Pascal s'est replacé au-dessus de moi pis il a essayé de rentrer son pénis, mais il a jamais été capable. Il a zigonné pendant dix minutes. Il avait une bite géante pis ça me faisait mal. » (DMF : 85) Or la taille du sexe du garçon n'est pas l'unique raison pour laquelle le rapport est douloureux ; la focalisation, centrée sur les pensées de Catherine, indique que cette dernière n'est pas du tout excitée par son partenaire. Le garçon semble en effet à la fois inexpérimenté et nerveux (« Il avait de la misère à dégrafer ma brassière parce qu'il tremblait comme un puceau » [DMF : 84]) et il écrase la narratrice de tout son poids ([...] Pascal m'a embarqué dessus. Je me rappelle qu'il arrêtrait pas de zigner, qu'il était pesant pis que je me retenais crissement pour pas rire » [DMF : 84]). Pourtant, si la relation échoue, c'est bien sur la jeune fille que la faute est rejetée : « Il m'a dit que c'était à cause du stress que ça marchait pas. Je devais pas être prête. » (DMF : 85)

Les scènes de fellation ne sont pas en reste ; aucune de celles représentées par les écrivaines ne traduit une expérience agréable. Voire, à l'exception d'une seule scène²⁸⁴, toutes rendent compte

²⁸⁴ Il s'agit d'un passage tiré de l'œuvre de Bayamack-Tam, dans lequel Kimberley, la narratrice, qui s'adonne depuis peu au travail du sexe, effectue une fellation à son premier client. Il faut voir, toutefois, qu'en dépit du consentement du personnage féminin, qui fait valoir son désir d'être rémunérée en échange de services sexuelles, l'acte en tant que

d'un acte imposé, que les personnages féminins sont contraints d'exécuter – comme nous l'avons vu, les jeunes filles se font « appu[yer] sur [la] tête » et mettre à genoux (C : 158), « tir[er] les cheveux » (UF : 179 ; EAP : 65) vers le sexe à satisfaire, etc. La première réaction attribuée aux protagonistes est surtout le dégoût et la répulsion exprimée devant un sexe envers lequel elles n'éprouvent aucun désir. Solange, entre autres, est rebutée par l'aspect et l'odeur du sexe d'Arnaud : « Le contact est un peu grumeleux et ça sent mauvais, avec un goût acide » (C : 159) ; « [...] la bite est froide et collée, molle et pleine de plis, il a des mouvements impatients du bassin et elle se dépêche, elle mâche un peu (comme du gras de poulet) [...] » (C : 167). À son tour, Aïcha, s'adressant à la travailleuse sociale qui l'interroge, déclare que « ça goûte le crisse, le jus qui sort de là [...] » (EAP : 67). Enfin, Margaux, désespérée devant la demande insistante de Peter de « lécher » son sexe, se retrouve « au bord des larmes » : « - Je ne peux pas faire ça! » [...] « Je ne peux pas! Tu vas me faire vomir, si je le fais. Si tu m'obliges à embrasser du pipi, Peter, je vais vomir! » (TT : 88-89) Qui plus est, pour plusieurs, la pratique même de la fellation est éminemment souffrante en raison, une fois de plus, de la taille du sexe mâle, laquelle paraît disproportionnée par rapport à celle de la bouche des protagonistes : « [Solange] commence à avoir mal aux mâchoires. Les muscles crampent sur les côtés. Clairement elle ne les utilise pas assez, en tout cas pas comme ça. Ça doit être une question d'entraînement. Ça suppose quand même d'ouvrir beaucoup la bouche, cette affaire. » (C : 159) Aussi, ce n'est que lorsque la douleur devient insupportable – « [l]a bite lui entre jusqu'au cerveau [et] [l]ui percute le fond du crâne » (C : 161) – que Solange essaie, pour la première fois, « de se dégager » (C : 161). Arnaud ne tarde toutefois pas à rappliquer, s'« agripp[ant] à ses oreilles, doigts enfoncés dans son occiput », « tap[ant] sous

tel demeure pénible, fastidieux : « [...] je m'acquitte consciencieusement de ma tâche, luttant contre les haut-le-cœur et la tétanisation de mes mâchoires. » (ST : 287)

la glotte », « tir[ant] et pouss[ant] » jusqu'à ce qu'il jouisse dans la bouche de la jeune fille (C : 161).

En écho à la protagoniste de *Clèves*, Aïcha s'interroge à savoir si « [s]a mâchoire peut finir par se décrocher » (EAP : 65) à force d'ouvrir la bouche pour faire entrer le sexe de son partenaire (EAP : 63). Impuissante, Margaux laisse, quant à elle, Peter « pousser sur [s]a tête, même si ça [lui] fai[t] mal aux mâchoires et [la] fai[t] [s]'étrangler » (TT : 249). De son côté, Catherine, la narratrice de *La déesse des mouches à feu*, n'y arrive tout simplement pas : « [...] j'étais pas capable. Son pénis était trop gros. J'avais de la misère à le rentrer dans ma bouche au complet. J'ai continué, mais pas longtemps, le cœur me levait. » (DMF : 49)

Désubjectivation

La non-reconnaissance des personnages féminins à titre de sujets sexuels à part entière, comme en atteste la reduplication, sous toutes ses formes, du motif de la contrainte, en même temps qu'elle ouvre la voie à la domination, entraîne, ultimement, la destruction de leur subjectivité. Or cette mort symbolique – et, dans le cas de *L'île de la Merci* et d'*Une fille est une chose à demi*, la mort réelle – vers laquelle sont progressivement conduits les sujets féminins découle notamment de l'usage physique qui est fait de leur corps, ce corps dont les personnages masculins disposent comme d'« [u]n truc jetable » (TT : 251) et dont l'unique fonction consiste à faire jouir celui qui le contrôle. Aussi, à l'opposé des représentations dominantes montrant le corps féminin en extase, en abandon, entièrement offert au plaisir, les corps illustrés ici sont privés de leurs sens, opprimés, écrasés sous le poids de l'autre.

Étouffement

Qu'il soit évoqué sous le couvert de la métaphore ou qu'il renvoie à une réalité concrète, le motif de l'étouffement paraît, dans le corpus, constitutif du « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007) des jeunes filles. Pour signifier cet état de subjugation et d'impuissance, est convoquée, à quelques reprises, la figure de la noyade.

Pour Solange, ainsi que pour la narratrice d'*Une fille est une chose à demi*, la sensation d'être à la merci de l'autre est identique à celle d'être retenue « sous l'eau » : « [Arnaud] appuie sur sa tête, il la tient là-dessous, sous la mer, sous l'eau. » (C : 167) L'impression de manquer d'air ne tarde pas à se concrétiser, tandis que le sexe du garçon « se déploie » et lui « remplit la bouche en ballon dur. » (C : 167) La même expérience est décrite à deux reprises dans le roman de McBride : « [L'oncle] a fait une bouchée de moi. Ses dures mains. Me touchant et me tirant sous l'eau » (UF : 82); « Je sens son corps maintenant comme des poids sous l'eau. Me tirant dessous. » (UF : 173)

Le malaise ressenti par Margaux alors que Peter s'emploie à la « lécher » (TT : 205) se traduit également en images d'étouffement : « Je m'imaginai clouée au pilori, sauf qu'au lieu d'être accroupie, tête et mains dans les trous, j'étais positionnée les quatre fers en l'air. Le chêne sombre [du banc sur lequel elle est étendue] serrait ma gorge comme un collier à clous de punkette. » (TT : 206) Et plus la scène avance, alors que Peter s'acharne sur elle, l'obligeant à « essa[yer] de jouir » (TT : 206), plus l'étau se resserre : « J'imaginai que le bois me serrait de plus en plus autour du cou, à m'étrangler, et je commençai à sentir des picotements entre mes jambes. » (TT : 207) L'engourdissement qui gagne la narratrice, en plus de suggérer un souffle raccourci, accéléré – symptomatique d'un état de panique – renvoie à la paralysie ; en d'autres mots, à l'impossibilité de fuir.

La sensation d'étouffer n'est pas qu'imaginaire ; l'oppression est généralement bien réelle. Plusieurs personnages féminins ont littéralement le souffle coupé à un moment ou un autre de leur initiation sexuelle. Lorsque Peter s'approche de Margaux afin de l'embrasser pour la première fois « comme des adultes », le visage de celui-ci occupe soudainement tout le champ de vision de la jeune fille, et le baiser l'empêche de « respirer librement » (TT : 72). De la même manière, la fellation que lui impose l'homme lui donne « du mal à respirer » :

Je faisais des pauses pour cracher dans des mouchoirs de papier. Je tapotais la jambe de Peter quand il fallait que je m'arrête. Je le laissais parfois pousser sur ma tête, même si ça me faisait mal aux mâchoires et me faisait m'étrangler. Il se sentait toujours coupable de faire ça, mais je lui disais que c'était OK – tout ce qui pouvait le faire jouir plus vite. (TT : 249-250)

Dans *Une fille est une chose à demi*, la narratrice est constamment « écrasée sous » le corps de son oncle (UF : 88), depuis la première fois qu'il la pénètre jusqu'à la dernière, tout juste avant son suicide. La première fois, à mesure que l'homme l'« ouvre », se frayant, de son sexe, un chemin à l'intérieur du corps de sa nièce, « [l']air [est simultanément] chassé hors [d'elle], [...] poussé à bout. » (UF : 81-82) La description des rapports subséquents emploie les mêmes codes, le personnage féminin luttant sans relâche contre l'asphyxie : « Forcé en moi. [...] Je me souviens. Où se trouve l'air. Où est l'air? [...] Quelque part au-delà de ma poitrine serrée mes dents serrés mes poumons serrés mon cerveau serré écrase mon sang sachant où aller mon cœur s'arrêtant quand il peut quand il passe. » (UF : 172) Aussi, pour un temps, un autre homme se substitue à l'oncle, endossant, à son tour, le rôle du bourreau. Cet homme, rencontré au hasard dans un boisé, « dans le noir des arbres » (UF : 217), viole la narratrice à deux reprises. La première fois, il « s'écrase sur [sa] cage thoracique » et « [p]ousse l'air dehors » (UF : 218). Ce n'est qu'après qu'il se soit retiré que la jeune fille peut reprendre haleine : « Qu'est-ce l'air. Oxygène. Rentre en moi. » (UF : 219) Puis, un peu plus loin dans le récit, elle est surprise à nouveau par le même homme alors qu'elle retourne dans le boisé près du lac. Cette fois, l'étouffement affecte directement la langue

utilisée pour raconter l'assaut. Le récit de la narratrice se défait, se déforme, à l'image d'une parole qui manque de souffle, et qui ne peut plus s'énoncer que par à-coups : « Fait le putain baise baisencre entaille en moi. Crie. Kraque. Fait m'a bais ouverte il se régale fait de moi. Fait fait Jusqu'à il lhui baiseur heureux s'enfonce su vient ui. Vien gicl merd à m ptn de je jjoui en toi. Vomis je. Vomis je. Déjetdiner j'étouffe mnn. Dans ma. Gogрге. Il joui iljouil. Encore. » (UF : 249) La déformation de son récit découle également de ce que le « baiseur heureux » lui « enfonce ses doigts dans la bouche » (UF : 249), l'empêchant de communiquer aisément sa pensée et de rapporter les actes posés à son corps défendant au moment où l'agression survient – la narration ayant lieu en simultané. La main de l'homme, placée en travers de la bouche du personnage féminin et bloquant l'émission de sa parole, tient par ailleurs lieu de symbole en évoquant notamment le caractère inénarrable du viol dans une société qui met en doute la parole des victimes. La bouche de la narratrice – lieu d'expression du discours et, parallèlement, de la subjectivité – est non seulement entravée par les doigts de l'agresseur, mais paraît également, au moment du viol, toujours pleine, que ce soit de sang ou de vomissures : « Ne jouis-je pas pleine bouche de sang d'étouffant de lui tiens salope tiens salpoe tiens tiens m'éltrang m'étrangle t'aimes ça ça t'amuses repsiration évidée ébrouillantés mes poumons jusqu'à ce que. Vmomis saan sur moi de. » (UF : 250) Tout juste avant de se suicider, la narratrice subit une dernière fois les assauts de son oncle qui, selon toute vraisemblance, cherche à se réapproprier son corps après avoir constaté qu'un autre que lui l'a « prise ». Revient une dernière fois la métaphore de la noyade, annonçant du même coup la mort planifiée de la narratrice, tandis que l'oncle s'« enfonce » en elle, décrétant que « c'est-ce qui est bon » pour la jeune fille : « L'enfonce deansarrêtededans ooùhl'eaunage hàtraversmonnezma bouchetraversmessens mes organdes qchosaàtraversmontravers. » (UF : 254) De son côté, Rory Dawn, la protagoniste de *La fille*, est, de la même façon, incapable de respirer (F : 104) alors que le Quincaillier profite de l'absence de la mère de la jeune fille pour lui imposer

un rapport sexuel. L'impression d'étouffer est par ailleurs décuplée par le fait que le corps du Quincaillier lui « bloque la vue », et que « tout [devient] noir et silencieux » (F :104)

La privation des sens, en particulier du regard, participe également du motif de l'étouffement. Alors que le regard constitue l'un des moyens par lequel l'individu advient au monde, apprivoise les expériences qu'il ou elle en fait, se les approprie – et qu'il représente, en cela, l'une des dimensions participant de la mise en œuvre de l'agentivité (Guillemette, 2005) – les jeunes filles représentées en sont, quant à elles, entièrement dépossédées au moment de l'initiation sexuelle, qui prend la forme, pour nombre d'entre elles, d'une agression ou d'une « entrée forcée » dans la sexualité. Dans *La Fille*, Rory Dawn ne voit plus, au moment du viol, que le grand corps sombre du Quincaillier qui s'abat sur elle. Dans *Le Règlement*, Lee est giflée à répétition par son père pour avoir osé soutenir son regard alors que celui-ci s'apprête à la pénétrer de force :

[Il] me faisait tomber en arrière en me giflant, alors je le regardais et il se mettait à me gifler encore plus, des allers et retours sur le visage. Et à ce moment-là, comme j'étais sur le dos, il était sur mon ventre avec sa bite dans le mauvais trou, me montrant quelle chienne et quelle salope j'étais. (R : 151)

La narratrice d'*Une fille est une chose à demi*, cherche, quant à elle, à recouvrer ses sens lorsque son oncle l'embrasse de « [t]oute sa bouche » contre sa volonté. Elle l'implore silencieusement : « Je sens ça. Là. Ses lèvres. Je suis. C'est. Trop. Jésus. Rends-moi mes yeux. Laisse-moi. Voir. Mon. Étouffe. Stop. » (UF : 143) Enfin, Margaux se voit forcée de cacher son visage dans l'oreiller pendant que Peter se masturbe sur elle : « Quand il se frottait contre mes fesses, il voulait que je garde le visage enfoui dans l'oreiller ; il ne voulait pas voir mon visage du tout. » (TT : 250) Le visage représentant un lieu fort de l'expression des affects et, de manière générale, de la subjectivité, le fait qu'il doive être camouflé atteste du mépris auquel est confrontée la narratrice, mépris qui, selon Axel Honneth, « s'accompagne chez la victime du sentiment d'être soumis sans

défense à la volonté d'un autre sujet, au point de perdre la sensation même de sa propre réalité. »
(Honneth, [1992] 2000 : 225)²⁸⁵

Mort du sujet féminin

Dans la plupart des romans du corpus, il y a, au sein des interactions représentées, rupture de la tension essentielle entre l'affirmation de soi et la reconnaissance par l'autre. Le refus des personnages masculins de reconnaître aux jeunes filles le droit de disposer de leur propre corps, lequel s'exprime entre autres par l'usage de contraintes physiques, donne lieu à un processus de désubjection au cours duquel le sujet féminin perd toute maîtrise de ses expériences (Wieviorka, 2012 : 12). La violence déployée pour restreindre, manipuler et/ou étouffer le corps féminin mène, dans les situations les plus extrêmes, à la destruction du Soi, qui disparaît peu à peu pour ne laisser place qu'à une « coquille vide » (IM : 143)²⁸⁶. La mort du sujet est, le plus souvent, illustrée sur le plan symbolique ; nous en avons vu des exemples tirés de *Tigre, tigre !*, de *La fille* ou encore de *Tracey en mille morceaux*. Il arrive cependant que la mort du sujet féminin soit bien réelle ; c'est le cas dans *L'île de la Merci* et dans *Une fille est une chose à demi*. Si les conditions de la mise à mort du personnage féminin diffèrent d'une œuvre à l'autre – l'une mettant en scène un féminicide et la seconde, un suicide –, celles-ci découlent, de la même façon, de la violence patriarcale.

Dans le roman d'Élise Turcotte, la vie de deux personnages féminins est brusquement écourtée : celle de Marie-Pierre Sauvé, d'abord, dont la mort violente sert de toile de fond à

²⁸⁵ Sur le motif de l'étouffement dans les représentations sexuelles, voir Isabelle Boisclair, « Mourir ou jouir : détournement et retournement des scripts sexuels hétéronormatifs dans *Borderline* de Marie-Sissi Labrèche » (2012).

²⁸⁶ Il s'agit, dans le roman de Turcotte, d'une métaphore qui renvoie à l'état de la mère d'Hélène, Viviane. Cette figure, qui suggère à la fois la désertion et l'absence, nous semble apte à illustrer également le processus de désubjection que subissent plusieurs des personnages féminins du corpus.

l'histoire principale, puis celle de Lisa, la sœur d'Hélène, qui décide de mettre fin à ses jours. Le viol et le meurtre de Marie-Pierre Sauvé donnent le ton au récit en identifiant d'emblée les hommes comme de potentiels prédateurs (une « racaille [...] qui viole et qui tue » [IM : 149]) aux mains desquels les filles finissent inévitablement par tomber. L'ordonnancement des postures de genre fait d'ailleurs en sorte qu'il devient impensable, pour les jeunes filles, de se révolter contre les contraintes qui pèsent à leur endroit. Il faut voir, à cet effet, que dans l'univers créé par Turcotte, la colère des filles se solde généralement par la mort. Ainsi s'interroge Hélène, qui réfléchit au destin de Marie-Pier Sauvé : « Qui peut savoir ce qui se produit – et pourquoi cela se produit – entre le moment où une jeune fille sort de la maison [...] pour s'enfuir de chez elle en colère, et celui où on la retrouve morte et nue au bord d'une rivière, ou enfouie sous un tas de détritus, ou dépecée au fond d'une carrière. » (IM : 80) La colère de Lisa, que celle-ci n'exprime qu'une seule fois, dans un cri servant à communiquer qu'elle « n'en peut plus des chicanes » (IM : 78), s'éteint de la même façon avec sa mort lorsqu'elle se pend à la poutre du grenier en construction. De Marie-Pierre Sauvé à Lisa, en passant par Hélène, se déploie une filiation horizontale²⁸⁷, soutenue par cette condition vulnérable qui maintient les jeunes filles du roman toujours sur le seuil de la mort, le corps « dépec[é] » de Marie-Pierre Sauvé (IM : 80) étant bientôt remplacé par le « corps piégé comme un champ de mines » d'Hélène²⁸⁸ (IM : 126), le suicide de Lisa prolongeant le désir d'Hélène de « [s]e tuer » (IM : 78), la mort par strangulation de Marie-Pierre Sauvé trouvant écho dans la mort par pendaison de Lisa – toutes deux succombant à l'étouffement. Cette figure, abondamment mobilisée par les écrivaines du corpus, se manifeste ici sous sa forme la plus extrême, quittant l'univers des symboles pour s'inscrire directement dans le réel, écorchant, au passage, les scénarios irrespirables qui compriment la force vitale des jeunes filles.

²⁸⁷ Sur cette configuration particulière de la filiation, voir Ledoux-Beaugrand (2013).

²⁸⁸ Est convoquée, dans les deux cas, l'image du démembrement.

Au terme d'un récit ponctué par de multiples épisodes d'agressions sexuelles, Eimear McBride choisit, pour sa narratrice, la voie du suicide. Loin d'être gratuite, la mort délibérée de la protagoniste apparaît plutôt comme l'aboutissement fatal des violences exercées à son endroit tout au long du roman, comme s'il s'agissait là de la seule avenue possible pour celle ayant déjà été mise à mort symboliquement et à répétition par les hommes s'étant dressés sur son chemin, lesquels ont réduit l'entière de son être à un corps-objet, corps désubjectivé dédié à la seule jouissance masculine : « Je suis la fille. Fait ça est-ce l'amour pour moi. Je suis. Mépris et crachat et bile. C'est moi ce que j'étais. Suis maintenant ? Quoi moi ? [...] Où est-ce que je vis ? Là où. Quelqu'un qu'il [l'oncle] peut voir et pénétrer. Bonne à ça. [...] Ce qu'il prend. Ce qu'il prend est ce qui reste de moi. » (UF : 255-256) Le constat effectué par la jeune fille à la fin du récit est sans appel ; au-delà du rapport de pouvoir qui la définit comme objet à prendre, elle n'est – du moins, selon la vision d'elle-même que lui renvoie son entourage, et en particulier sa mère, laquelle se fait le relais du discours patriarcal – plus rien, si ce n'est qu'« ordure », « disgrâce », « répugnante » et « déshonorée » (UF : 256-257). Dans un contexte où les filles et les femmes doivent répondre non seulement de leurs actes mais *aussi* de ceux qu'elles ont subis, nulle possibilité de rédemption ne semble s'offrir à la narratrice. Confrontée aux regards normatifs qui lui renvoient l'image de sa déchéance, lui retirant simultanément toute humanité, la narratrice prend le parti d'aller, de son propre chef, s'enfoncer « sous l'eau », espace jusqu'ici métaphorique où la maintenait son oncle en lui imposant ses désirs (UF : 82 ; 173). La jeune fille retourne au lac, à l'endroit précis où elle a été « [t]ouchée et aimée et déchirée [...] par mains dents et griffes et tirée en dessous » (UF : 259). C'est bien elle qui, cette fois, met en scène sa propre noyade, et le récit se referme sur lui-même,

comme les eaux sur la jeune fille, emportant avec lui la parole de celle(s) qui auront, malgré tout, tenté de résister à leur destin²⁸⁹.

Au terme de cette partie de l'analyse, il est possible de voir que les contraintes physiques, lesquelles s'étendent du geste coercitif à la parole autoritaire, en passant par la menace et le harcèlement, s'inscrivent dans un continuum complexe prenant racine dans une culture qui refuse l'émancipation des jeunes filles et qui normalise la violence utilisée contre elles. L'étude menée dans ce chapitre a montré que les contraintes physiques, au même titre que celles qui se manifestent sur les plans symbolique et intrapsychique, infléchissent le comportement des filles, les orientant vers la soumission et la docilité et, ultimement, vers la négation de soi. La violence sexuelle représentée dans le corpus s'intègre, en quelque sorte, à l'ordre avéré des choses, voulant que le corps des jeunes filles ne leur appartienne pas, et qu'il puisse être, en ce sens, approprié sans conséquence. Au final, c'est tout le dispositif de la culture du viol qui, trop souvent, fait de l'initiation sexuelle des personnages féminins un mauvais moment qu'il suffit d'endurer, qui semble être décrié par les écrivaines. Il suffit toutefois de lire entre les interstices des textes desquels se dégage cet affligeant constat de société pour y déceler, comme autant de percées de lumière dans un voile opaque, des désirs et des possibilités de résistance.

²⁸⁹ À propos de la scène finale du roman de McBride qui, dans sa version française, se clôt sur ces mots « Mon nom est parti » (UF : 262), Susan Cahill écrit que « [t]he last words of the novel, "My name is gone," highlight Irish literature's unease with the figure of the girl. She is most grammatically articulate at the moment of her destruction. The novel as a whole – and in particular its linguistic experimentation – gives space to the preconsciousness of the girl but also draws our attention to the inhospitality of our culture to the articulation of the young girl and the ways in which her sexuality, desire, and emotion are distorted in our current modes of representation. » (2017: 160-161)

QUATRIÈME PARTIE:

EXODE

CHAPITRE 7

MOMENTS D'ÉCHAPPÉES ET DE RÉSISTANCES

Je ne suis peut-être pas née capitaine de ce
bateau, mais je suis née pour le secouer.

Tupelo HASSMAN

La fille

Perhaps moments, now, are all there is.

Rachel CUSK

En dépit des contraintes symboliques, intrapsychiques et physiques imposées aux personnages féminins du corpus, lesquelles restreignent de manière considérable l'éventail des postures qui leur sont envisageables dans l'économie du désir et de la sexualité, surviennent, sporadiquement, des sursauts d'agentivité, permettant aux protagonistes de résister et d'échapper, ne serait-ce que pour de courts moments, aux scénarios dominants qui les définissent comme objets à prendre. Si, comme le relève Michel Foucault, « il n'y a pas, par rapport [au pouvoir,] d'extérieur absolu », pas plus qu'il n'existe de « lieu du grand Refus » il y a néanmoins, au cœur même des relations de pouvoir, des « points de résistances mobiles et transitoires » potentiellement porteurs de changement (1976 : 126-127). Aux structures de pouvoir qui à la fois astreignent, infléchissent et normalisent les sujets qu'elles gouvernent, il est possible d'opposer des réponses subjectives, créant, de la sorte, autant d'interstices ou encore de failles par où peut émerger la rébellion. Ainsi, même dans les situations les plus contraignantes, telles celles auxquelles font face les jeunes filles du corpus, il y a « toujours une marge de manœuvre²⁹⁰ ». Selon Françoise Collin,

[...] aucune relation de pouvoir n'occulte entièrement le mouvement de la vie.
Des intensités traversent les situations les plus douloureuses, travaillent hors

²⁹⁰ Nous reprenons les mots de Martine Delvaux, prononcés lors de la conférence « Ce que le pop apprend au féminisme: "Charlie's Angels", "Thelma and Louise", "Jessica Jones", et quelques autres » présentée dans le cadre du colloque *Imaginaires, théories et pratiques de la culture populaire contemporaine*, organisé par Pop-en-stock/ Figura, le centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. (2016)

d'elles. [...] Les « machines désirantes » ne cessent de fonctionner et leurs branchements suivent mais aussi contournent ou ignorent les impératifs du pouvoir. (1978 : 266-267)

Tout en illustrant des situations témoignant de violences et de contraintes envers les personnages féminins, les écrivaines ne réduisent pas pour autant ceux-ci à de passives réceptrices d'un ordre qui les déshumanise; jamais ne leur est dénié leur qualité de sujet. Certains d'entre eux, selon le potentiel agentif qui leur est attribué – lequel varie en fonction des conditions notamment sociales et économiques dont ils sont dotés – opèrent, à un moment ou à un autre, une « rupture de la complicité » (Collin, 1978 : 275) tant avec le dominant qu'avec la situation d'oppression à laquelle celui-ci les confine. Certes, ces moments de rupture sont, la plupart du temps, éphémères, les rapports de force dans lesquels s'inscrivent les protagonistes travaillant inlassablement à les rendre toujours plus vulnérables. Les manifestations de la désobéissance des jeunes filles aux codes normatifs n'en demeurent pas moins dignes de mention et d'intérêt, en ce qu'elles font entrevoir d'autres scénarios possibles, d'autres configurations des rôles de genre dans la pratique de la sexualité qui offrent au féminin un espace d'affirmation et de légitimation.

Cette dernière partie de l'analyse se veut une sorte d'exode; un mouvement hors des schèmes de violence et vers la reconnaissance des jeunes filles comme sujets sexuels autonomes, telle que nous la suggèrent, sous différentes formes, les écrivaines du corpus. Nous analyserons, dans un premier temps, les échappées se situant sur le plan intrapsychique, c'est-à-dire à travers l'expression des désirs et des fantasmes. Puis, dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur celles qui se réalisent sur le plan physique, au cœur des interactions entre les personnages.

DÉSIRER AU-DELÀ DES SCÉNARIOS NORMATIFS

Assignés à la position d'objet de désir, les personnages féminins n'en sont pas moins eux-mêmes profondément désirants. Bien que l'expression de leurs désirs ne dépasse pas, la plupart du temps,

l'espace des fantasmes, leur mise en récit, par les écrivaines, suffit à elle seule à bouleverser les scripts de genre traditionnels – le postulat de base, en territoire patriarcal, étant que les filles et les femmes sont sans désir, en attente d'être désirées (Boisclair et Dussault Frenette, 2013). Elles sont destinées à incarner le désir en renvoyant, tel un miroir, le reflet des fantasmes masculins. La parole désirante apparaît ici d'autant plus subversive qu'elle est attribuée, dans le corpus, à des figures tout particulièrement marquées par l'impouvoir – des jeunes filles desquelles on attend à la fois pudeur et retenue –, et qu'elle s'inscrit d'emblée contre les discours dominants qui résonnent dans la diégèse. Plus encore, ce sont des désirs hors-normes que mettent en scène les écrivaines, soit qui échappent à la loi du genre et à l'ordre hétéronormatif. De là découle notamment le caractère « sauvage » qui leur est maintes fois octroyé.

Les désirs féminins : entre pulsions et « sauvagerie »

L'association du désir féminin à une pulsion sauvage peut sembler archétypale, voire rétrograde. Or il ne s'agit pas, dans les romans de femmes, de réduire les protagonistes au cliché de la jeune fille insatiable et immorale, à l'image du portrait longtemps offert par une certaine littérature érotique²⁹¹. La « sauvagerie » du désir (PE : 142) se veut plutôt une réponse, voire un affront dirigé envers l'injonction à la pureté qui pèse sur les jeunes filles, laquelle, en faisant planer la menace de la mauvaise réputation, amènent ces dernières à censurer l'expression de leurs désirs. Dans de telles circonstances, la « sauvagerie », en situant le désir féminin du côté de l'indompté et de

²⁹¹ Kate Millett et Nancy Huston soulignent l'importance de cette figure tant chez Sade que chez Henry Miller, entre autres (Millett, [1969] 2007; Huston, [2004] 2007). Si elles sont d'abord réticentes à l'idée de se laisser posséder par un homme, les jeunes filles représentées par ces auteurs ne peuvent plus, une fois que leur potentiel érotique leur a été révélé, réfréner leurs pulsions. Le personnage masculin agit ainsi, à ce titre, comme celui qui révèle la « vraie nature féminine », laissant entendre que celle-ci se caractérise avant tout par l'insatiabilité sexuelle, camouflée par une innocence feinte – ce qui, par ailleurs, renforce l'injure patriarcale adressée à l'ensemble des femmes : « toutes des putains ». La figure de la jeune fille insatiable, telle que présentée par un certain corpus masculin, a, de la sorte, contribué à affermir l'idée selon laquelle les femmes tireraient plaisir à être violentées et, plus précisément, à être initiées à la sexualité contre leur gré (Huston, [2004] 2007 – voir tout particulièrement le chapitre V).

l'indomptable, oppose, aux codes dominants qui régissent la pratique de la sexualité, une force de résistance certaine.

Dans *Le premier été* d'Anne Percin, la sexualité dite « sauvage » et « primitive » (PE : 66) de Catherine offre un contrepoids aux scénarios romantiques qui, dans le roman, ont valeur de référence. À l'opposé de sa sœur aînée, qui entretient une relation chaste avec un garçon de la colonie de vacances du village où les deux filles passent l'été, la narratrice du roman de Percin élabore, en fantasme, des « images d'une sensualité torride » (PE : 66) et se laisse surprendre, en observant le garçon qu'elle désire, par « un torrent d'adrénaline, une décharge électrique venue du cœur qui [se] propag[e] dans tous [s]es membres. » (PE : 73) Aussi, plutôt que de reproduire le modèle proposé par sa sœur, laquelle emprunte la voie de l'abstinence²⁹² et « sui[t] des itinéraires balisés » (PE : 65), Catherine transgresse les codes de la bonne conduite féminine en décidant de laisser libre cours à la « sauvagerie ancienne » (PE : 65) qui l'envahit lorsqu'elle surprend le garçon Mougel entièrement nu, près de la rivière. Elle se soustrait ainsi au programme identitaire qui lui est imposé et explore, ce faisant, des avenues inédites. La métaphore – récurrente dans le corpus –, des eaux au fond desquelles le personnage féminin se sent aspiré, impuissant, revient dans l'œuvre de Percin, mais cette fois pour signifier l'habileté de la narratrice à y naviguer sans aide : « Moi, je m'étais jetée à l'eau, très loin, directement en pleine mer, sans avoir jamais appris à nager. » (PE: 113) La « mer d'incertitude » (PE : 113) dans laquelle les jeunes filles sont plongées dès leurs premiers pas dans l'univers de la sexualité apparaît ici, pour la première fois, comme un territoire qu'il est possible d'apprivoiser.

²⁹² Lorsque Catherine lui demande si elle est passée à l'acte avec son copain, sa sœur lui répond par la négative, affirmant, sans plus d'explications, que « ça se fait pas » (PE : 106, je souligne). La brièveté de sa réponse indique qu'il s'agit là d'une évidence : les filles ne doivent pas coucher, à moins d'être sérieusement engagées avec quelqu'un.

La narratrice d'*Une fille est une chose à demi* se réclame également du monde sauvage : « Je suis un peu sauvageonne, un peu un chiot » (UF : 42), affirme-t-elle, enchaînant ensuite sur une série d'actions qu'elle pose, et qui visent à défier l'autorité :

Jette des sorts et des gens meurent. Je peux. Étant magique. Disant Christ enculé. Dans les champs. Ma plus belle collection de gros mots. Tout ce que ma mère ne m'a jamais appris. Chier dans un champ ou courir dans la pluie. Je le savais depuis toujours et le faisais tout le temps. Oh s'allonger. Feuilles d'oseille. Se laisser tomber. Vrai je pourrais être tuée pour ça. (UF : 43)

En se rapprochant volontairement du monde animal, la jeune fille entreprend de résister, du même coup, aux normes de bienséance qui lui sont imposées du fait de son appartenance au genre féminin – le recours à une langue considérée comme vulgaire pour s'adresser au Christ, notamment, en fait foi. Sa fuite dans les champs qui entourent la maison familiale suggère, sur le plan symbolique, son refus d'être domestiquée et son souhait d'obéir aux seules pulsions du corps, et ce, au risque d'être punie de mort. Plus loin, la narratrice décrit son désir comme une pulsion impossible à réfréner. Contrairement aux croyances répandues sur la sexualité féminine et relayées dans les œuvres, le désir exprimé par la narratrice du roman de McBride est dépeint comme une force débordante, irrépressible – qualificatifs traditionnellement attribués au désir masculin : « Vague et vague d'hormones de ça déferlent. Comme un jet chaud giclée froide le long de mon cou. Déversé avec des pensées nouvelles, gênantes en fait et de choses qui doivent toujours être dites. Déverse-le. Crache-le. » (UF : 51)

Les désirs lesbiens : interroger et renverser la logique hétéronormative

Alors que l'ensemble des scénarios culturels relayés dans les œuvres répondent, en tous points, aux codes hétéronormatifs, il revient aux personnages féminins éprouvant du désir pour une autre fille d'élaborer de nouveaux scripts à l'intérieurs desquels peut se déployer le désir. Cela ne se fait pas

sans heurts, comme nous l'avons vu notamment avec l'exemple de *La vie heureuse*, la narratrice étant tout d'abord paralysée par la peur qui accompagne son désir pour Diane. Aussi, ce n'est qu'après avoir tenté diverses expériences avec des garçons – toutes décevantes – que la jeune fille parvient à apprivoiser sa sexualité. Elle entame, ce faisant, un processus visant à légitimer les affects ressentis, lequel implique de récuser les scripts hétérosexuels hégémoniques : « Personne ne sait l'amour ici. Tout le monde se trompe » (VH : 184) affirme-t-elle, rejetant, par le fait même, la honte engendrée par son « anormal[ité] » (VH : 228). À l'héritage hétérosexiste reçu, elle oppose ses propres scénarios, lesquels sont répétés, voire martelés au fil du récit. Ce procédé rhétorique ouvre la voie à de nouvelles configurations du désir. Comme l'indique Barbara Havercroft, il « exist[e] la possibilité d'une resignification provoquée par une répétition performative, par une variation du discours antérieur qui le resitue, qui le recontextualise, qui le détourne. » (2004 : 128) La réitération de la phrase « Je n'ai pas honte » (VH : 176; 200; 258) travaille en ce sens en insérant, dans le texte, un nouvel espace de reconnaissance des désirs lesbiens. Il en va de même pour certains autres passages, caractérisés par leurs phrases courtes et incisives, lesquelles visent à renverser la logique hétéronormative :

Oui je suis amoureuse de Diane. Oui je veux bien faire de la prison. Oui j'ai la tête froide. Oui c'est votre monde qui est malade. Oui j'ai raison. Non je ne regrette rien. Oui votre violence à mon égard est inacceptable. Oui je n'ai pas ma place parmi vous. Oui je déteste vos mots, vos insinuations. Oui je hais vos yeux qui nous regardent. Oui vous aimeriez être à ma place. Oui il faut un grand courage pour vivre ma vie. Oui je suis plus heureuse avec elle. Oui je pourrais traverser la Terre. Oui je vous souhaite, un jour, d'aimer ainsi. (VH : 158)

Faisant écho au personnage principal du roman de Percin, la narratrice de Bouraoui a recours à l'image de la mer pour évoquer sa sortie hors des sentiers battus, par opposition à ses camarades hétérosexuels : « Moi je nage en pleine mer. Vous, vous restez dans les marécages. » (VH : 181)

Les fantasmes lesbiens tiennent également lieu de remparts contre la violence exercée par les personnages masculins du corpus. Dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, Kimberley,

épuisée par les constantes demandes sexuelles de Sven, imagine, à la place du corps de son copain, celui de Charonne, l'amie de ses jeunes frères : « Je jouis aussi, enfin, mais Sven ferait mieux d'avoir le triomphe modeste parce que c'est la pensée de Charonne, ses cuisses dorées, ses seins explosifs, son échine grasse, ses yeux un peu battus, qui ont fait fondre ma chatte sur le ventre trop plat de mon amant. » (ST : 196)²⁹³ Le désir lesbien vient, en quelque sorte, court-circuiter la mise en récit du rapport hétérosexuel normatif, lequel avait été obtenu de force par le garçon. En attribuant la jouissance de la narratrice à la pensée du corps d'une autre fille, l'autrice remet en doute les fondements mêmes de l'hétérosexualité comme régime politique (Millet, [1969] 2007), au sein duquel une « hétérosexualité sadique est [considérée] plus "normale" que la sensualité entre femmes. » (Rich, 1981 : 22) Toute légitimité est ici redonnée au désir lesbien qui, à lui seul, détient le pouvoir de mener la narratrice à l'orgasme et d'échapper, pour un temps, à l'emprise du personnage masculin. Qui plus est, à travers les pensées attribuées à Kimberley tandis qu'elle « enfourche » Sven (ST : 196), le discours narratif contribue à questionner les critères normatifs de désirabilité, tout en en proposant de nouveaux. Le corps de Charonne, défini plus tôt dans le roman comme « énorme » voire « colossa[l] » avec des « cuisses monumentales » (ST : 145), se surimpose au corps masculin, présenté ici comme inadéquat, insuffisant – ce dont rendent compte les commentaires dépréciatifs formulés par la narratrice sur « le ventre trop plat » (ST : 96) et l'« érection inutile et ridicule » (ST : 95) de Sven.

²⁹³ Précisons qu'il ne faudrait pas considérer, à partir de ce seul passage, le désir lesbien comme simple consolation ou échappatoire pour la narratrice; aussi le désir de celle-ci pour différentes filles de son entourage est souligné à maintes reprises, dès les premiers chapitres du roman.

La réécriture fantasmatique des scripts : la « théorie de la réinvention »

Dans *Tracey en mille morceaux*, la jeune narratrice élabore ce qu'elle appelle la « théorie de la réinvention » (TMM : 45). Celle-ci consiste, entre autres, à substituer aux souvenirs traumatiques de l'agression d'autres récits à l'intérieur desquels elle se positionne comme sujet agentif, et où le rapport sexuel se trouve fondé sur la réciprocité du désir. À partir de la scène du viol s'étant déroulé dans la voiture de Billy Speed, la narratrice construit des versions imaginaires alternatives lui permettant momentanément de s'affranchir du statut de victime qui lui a été imposé par le garçon. Ainsi remplace-t-elle notamment le souvenir de la pénétration forcée par le récit d'une fellation désirée par elle : « On a tellement fait embuer les vitres qu'on voyait rien au travers. ON VOYAIT RIEN. Un baiser, c'était pas suffisant. Il fallait que je le prenne dans ma bouche. Il fallait que je le mette à l'intérieur de moi, là où il pouvait pas s'échapper. » (TMM : 18) De même, au rapport précipité, imposé par celui qui était pressé d'en finir²⁹⁴, Tracey superpose une histoire qui, cette fois, s'inscrit dans la durée et où elle détient le pouvoir de mettre ses propres désirs en acte :

J'ai été chanceuse. Lui. Moi. Tout. Parfait. Dieu. On l'a fait. Partout. Sous une cage d'escalier. Dans un parc. Contre un arbre. Sous un comptoir à salades. [...]
Un poignet après l'autre, je l'ai immobilisé. Lui ai arraché son pantalon. Il s'est cambré sous moi. J'ai serré ses jambes sous moi. Son visage a poussé un soupir dans le mien, et ses yeux se sont fermés et ont commencé à vibrer doucement, tout doucement, jusqu'à ce que sa figure devienne un petit Jésus sur la croix.
(TMM : 78)

Le fantasme apparaît ici comme espace privilégié de guérison à la suite d'un traumatisme. Selon le sociologue Michel Dorais, « [à] la suite de frustrations ou de traumatismes [...] se développeraient des fantasmes sexuels et des scénarios amoureux visant à atténuer nos souffrances en récupérant leurs sources à des fins de plaisir. » (Dorais, [1995] 2004 : 22) La rescénarisation de

²⁹⁴ Rappelons ce passage précédemment cité, où Tracey se trouve dans la voiture de Billy Speed : « Mais avant qu'elle comprenne ce qui se passait, il a poussé la fille sur la banquette en vinyle et s'est faufilé à l'intérieur. » (TMM : 187)

l'événement traumatique permet ainsi à la jeune fille de se séparer définitivement de celle qu'elle avait baptisée « la fille pas de tétons », cette part d'elle-même dépourvue de tout pouvoir, et d'amorcer le long chemin vers l'autonomie. Cette autodétermination, acquise par l'imaginaire, lui permet subséquemment de défendre son intégrité physique lorsque celle-ci sera à nouveau menacée. Nous y reviendrons.

RENCONTRES SEXUELLES HORS NORMES : RECONFIGURATION DU MODÈLE PATRIARCAL

Le remaniement des scripts sexuels canoniques ne se limite pas, dans les romans du corpus, à la sphère intrapsychique. Des actions concrètes sont également posées par les personnages féminins, comme autant de signes de leur refus – ou, à tout le moins, de leur malaise – vis-à-vis de la position qui leur est assignée dans l'économie des désirs.

La subversion des scénarios dominants

La mise en récit, par les écrivaines, de passages témoignant d'une sexualité féminine à la fois positive et émancipatrice tient inévitablement pour point de départ de la réécriture les patrons dominants en circulation dans la culture. C'est ainsi à partir du matériau premier que sont les scénarios existants qui, dans la diégèse, sont relayés à travers de multiples dispositifs (objets culturels, personnages faisant figure d'autorité, etc.), que les personnages féminins conçoivent puis performant des scripts qui renversent la logique hétéronormative, élaborée en fonction d'un sujet désirant mâle et d'un objet désiré femelle. Ce travail de resignification des actes sexuels ébranle les schémas patriarcaux *de l'intérieur* et s'exprime sous différentes formes : renversement des rôles de genre, réappropriations subjectives diverses, refus de la domination (refus à la fois d'être dominée *et* de dominer). Tous ces procédés rendent compte de la volonté des protagonistes

d'inscrire leurs pratiques dans des rapports plus égalitaires, au sein desquels leur désir est à la fois librement exprimé et reconnu par l'autre.

La réappropriation du regard : du male gaze au female gaze

En 2016, lors d'une classe de maîtres au *Toronto International Film Festival* (Tiff), Jill Soloway propose, en référence à la notion de *male gaze* développée par Laura Mulvey, celle de *female gaze*. Pour la productrice, scénariste et réalisatrice féministe²⁹⁵, le *female gaze* est, avant tout, un contre-pouvoir dont peuvent se saisir les femmes afin de réinvestir leur propre subjectivité : « It is a wrestling away. Perhaps a wrestling away of the point of view, of the power of the privilege propaganda for purposes of changing the way the world feels for women when they move their bodies through the world feeling themselves as the subject. » (Soloway, 2016) Dans les passages du corpus qui suivent, les rôles traditionnels de genre sont inversés : les personnages féminins se font sujets regardant et les personnages masculins deviennent, à leur tour, objets regardés. Pour reprendre une fois de plus les mots de Soloway, le *female gaze* se met en place lorsque le sujet féminin dit : « I don't want to be the object any longer, I would like to be the subject, and with that subjectivity I can name you as the object. » (Soloway, 2016)

Dans *Le premier été*²⁹⁶, au cours d'une journée « de soleil plus écrasant que les autres » (PE : 50), Catherine s'éloigne du village où elle séjourne pour aller explorer les environs. Arrivée à la limite du village, elle traverse un sous-bois de sapins illustrant, tant au propre qu'au figuré, la barrière séparant la culture de la nature²⁹⁷. Et c'est là, dans « [u]ne oasis dissimulée aux regards,

²⁹⁵ Soloway a créé, entre autres, les téléséries *Transparent* (2014-2017) et *I Love Dick* (2016 -), adaptée du roman de Chris Kraus.

²⁹⁶ Les remarques qui suivent sur le roman d'Anne Percin sont tirées de mon article « Désirer l'indésirable : la double transgression au féminin dans *Le premier été* d'Anne Percin », paru dans l'ouvrage *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations* (Boisclair et Dussault Frenette, 2013). Elles ont toutefois été bonifiées pour le bénéfice de ce chapitre.

²⁹⁷ Cette entrée dans un territoire connoté comme sauvage représente d'emblée un topos d'émancipation.

inaccessible depuis la route » (PE : 53), qu'elle aperçoit le garçon Mougel pour la première fois. Celui-ci est étendu près de la rivière, complètement nu, « les yeux fermés » (PE : 56). La narratrice profite alors du fait qu'elle est cachée par de hautes herbes pour l'observer librement. Elle éprouve, ce faisant, la « joie trouble et étrange » (PE : 58) d'être celle qui regarde sans être vue. Bien qu'elle soit « pleine de terreur et de timidité » (PE : 54) à l'idée de franchir de la sorte un interdit et d'en retirer un certain plaisir, elle prend le temps d'examiner, si ce n'est d'admirer, le corps du garçon :

Je voyais ses côtes se soulever au rythme de sa respiration. Sa peau était dorée, d'une couleur de pain qui sort du four. Son visage était souriant et calme. Sans doute, ce n'était pas un homme. J'avais pu le croire, de loin, à sa silhouette trapue, à ses membres noueux de cheval de course. Mais c'était encore un garçon. Ça se voyait à son visage, sans pli, sans ombre. Je le voyais respirer; son buste renversé, presque exagérément tendu en extension, soulevait sa poitrine. De larges mamelons bruns dessinaient sur elle des cercles qui avaient l'air de fleurs. (PE: 56)

Il y a ici renversement de la perspective érotique canonique, laquelle oriente traditionnellement le regard du lecteur ou du spectateur vers le corps féminin. Dans ce passage, c'est plutôt la chair masculine qui est détaillée, scrutée, voire fragmentée en parties susceptibles d'éveiller le désir : le visage, les membres noueux, le buste, la poitrine, les mamelons, la pomme d'Adam²⁹⁸... L'énumération des attributs physiques du garçon a tôt fait de reconnecter, sur le plan symbolique, le sujet mâle avec sa dimension charnelle, dont les représentations sexuelles normatives l'ont, au fil du temps, délesté (Dardigna, 1980; Millett [1969] 2007). Le changement de point de vue inscrit la narratrice au sein d'un script dont elle-même reconnaît le caractère inédit : « S'il ne me voyait pas, j'avais la chance, moi, de l'observer en toute discrétion. Mais s'il me voyait et ne disait rien... *exprès*? Alors, peut-être étais-je en train de vivre quelque chose d'unique. » (PE: 58, souligné dans

²⁹⁸ « C'est [la pomme d'Adam] devenu une obsession personnelle. Le point précis d'une anatomie masculine qui, à bien des égards, et quel qu'en soit le porteur, me bouleverse comme un aveu de faiblesse ou une force cachée. Je n'ai rien appris sur cette saillie, depuis toutes ces années, sinon qu'elle laissait présager une voix grave. Mais son pouvoir étrange de séduction, et la tendresse qu'elle inspire, je les ai devinés en cette minute. » (PE : 57)

le texte) À son retour à la maison de ses grands-parents, la jeune fille se demande d'où elle revient, tant ce moment de pleine liberté qu'elle vient de vivre est en discordance avec les codes qu'elle avait jusque-là incorporés : « D'où est-ce que je revenais? De quel pays lointain, hors du monde? De quelle planète sauvage? » (PE : 61) Par la suite, le regard qu'elle pose sur toutes choses témoigne de cette découverte du désir : observant « les taches d'humidité au plafond de [sa] chambre », elle y voit « des figures enlacées, de la chair, des plaisirs suffocants [...] » (PE : 64).

Quand elle se fait l'initiatrice

En mettant en scène une relation où une jeune fille (Solange) initie les rapports sexuels avec un homme adulte (Monsieur Bihotz), Marie Darrieussecq défie les codes usuels de la représentation érotique. Alors que la relation du personnage féminin avec Arnaud est entièrement placée sous le signe de la contrainte, celle entretenue par Solange avec Monsieur Bihotz rend compte d'une plus grande équité dans la distribution des pouvoirs. Certes, l'homme est d'abord présenté dans l'œuvre comme un prédateur, comme nous en avons fait état dans le quatrième chapitre de cette thèse. Alors que Solange n'est pas encore en âge de rester seule à la maison, elle est placée sous la garde de Bihotz. Si ce dernier profite de la vulnérabilité de la jeune fille pour satisfaire ses propres pulsions²⁹⁹, le rapport de pouvoir qui les unit semble s'inverser à mesure que Solange vieillit. Les divers éléments qui convergent dans le récit pour signifier l'échec de l'homme à la performance d'une masculinité hégémonique expliquent en partie cela. En effet, malgré ses tatouages (« À travers la chemise on devine ses tatouages, AC/DC sur un bras, sur l'autre une tête de mort. Sur la poitrine il a un tatouage de tigre avec une rose [...] » [C : 25]), son habillement (« On voit son tee-

²⁹⁹ Il la somme de venir se coller à lui dans son lit et se masturbe, selon toute vraisemblance, en sa présence : « [...] Monsieur Bihotz était posé sur son lit avec ses journaux autour de lui, sa robe de chambre était ouverte et il tenait sa grande bite rouge dans la main. Ils se sont regardés un temps qui lui a paru long, mais tant qu'elle regardait ses yeux, elle ne regardait pas sa main. Le visage de Monsieur Bihotz était de plus en plus mélancolique et pensif. Puis il s'est remballé dans sa robe de chambre et tourné sur le côté et il s'est mis à gémir, un peu comme sa mère. » (C : 54-55)

shirt sans manches sous la chemise qu'il a mise exprès » [C : 23]) et ses intérêts (sa chambre est tapissée de « posters de moto » [C : 22]), Bihotz est régulièrement moqué par des tiers, dont les commentaires semblent pointer le décalage dont il fait montre par rapport aux normes masculines en circulation dans l'univers du roman. Ainsi la mère de Solange souligne-t-elle, au détour d'une conversation, son caractère « un peu particulier » (C : 26), tandis que le père relève la nature qu'il juge problématique de la relation qui unit l'homme à sa mère : « “Tu prends une mère qui lui lâche pas la grappe, au garçon. Tu peux être sûr d'en faire un pédé. Et si elle meurt, c'est vissé.” » (C : 63)³⁰⁰ Témoin de la dévaluation de son gardien, marginalisé par le discours hétéronormé dont ses parents se font les porte-paroles, Solange ne lui reconnaît plus, avec les années, autant de pouvoir sur elle. Aussi, après avoir été « initiée » à la sexualité, bien que de manière coercitive, par Arnaud, la jeune fille entreprend de poursuivre l'exploration de ses potentialités sexuelles, cette fois avec Bihotz. En prenant les devants, elle retourne la dynamique instaurée par le rapport pédophile initial :

Elle s'installe à califourchon sur ses genoux.
Restez tranquille, Monsieur Bihotz.
 Elle pose les lèvres sur ses lèvres.
 [...]
 Elle se sent soudain extraordinairement joyeuse.
Restez tranquille, pouffe-t-elle entre ses dents pendant qu'elle s'applique à l'embrasser encore. (C : 239, souligné dans le texte)

C'est ainsi à celui que l'instance narrative continue d'appeler, ironiquement, « le loup³⁰¹ » (C : 237; 240; 242) qu'est intimé l'ordre de « rester tranquille », pendant que Solange, profitant de sa position de surplomb et de son « assurance nouvelle » (C : 240), se donne du plaisir sur lui –

³⁰⁰ Au moment où il énonce cela, la mère de Bihotz vient de mourir, événement qui vient sceller, du point de vue du père, l'homosexualité de son voisin – ce dont rend compte le recours à l'insulte homophobe « pédé », qui, par ailleurs, rabaisse le sujet envers qui elle est lancée en le « féminisant » –, engendrée, selon lui, par la trop grande proximité physique entre la mère et le fils.

³⁰¹ Cette appellation fait référence, en premier lieu, au chandail que porte Monsieur Bihotz, mais rappelle, par association métonymique, le statut premier du personnage dans le récit.

inversant, de ce fait, les positions de pouvoir telles qu'elles sont distribuées dans la relation incestueuse :

Elle se cale contre son ventre, [...] remue doucement des hanches. [...] Elle écarte sa jupe pour être plus à l'aise, il suffit d'un petit mouvement, frotti-frotta, de culotte à pantalon, de tissu à tissu. [...] Elle le câline et il se tait. [...] Elle se frotte lentement sur lui, c'est très bon. Il va encore parler, elle l'embrasse, elle lui embrasse les paupières pour qu'il garde, surtout, les yeux fermés, elle se déhanche, elle le tient serré à deux bras, très fort, [...] il pousse un grognement mais la sensation est prenante, surprenante, aussi bon que quand elle se masturbe – quand elle glisse les doigts près du trou et qu'elle caresse en rond, quand ça devient très mouillé – et en effet l'humidité a gagné tous les tissus. Il n'est plus question qu'il bouge, attention, elle est collé serré et les reliefs viennent juste où il faut et elle se frotte et ses seins frottent contre le loup [...] » (C : 242)

Toujours dans le but d'assouvir ses pulsions désirantes, Solange a recours, lors d'une journée à la mer en compagnie de l'homme, à une gestuelle codifiée comme virile, largement répandue dans le corpus et, ce cas excepté, uniquement performée par des personnages masculins; gestuelle presque autoritaire qui consiste, en l'occurrence, à presser le visage de l'autre vers le sexe à satisfaire. Sentant monter le désir (« C'est comme si cette chose qu'elle a entre les jambes réclamait à boire, sans se soucier de sa tête [...] » [C : 275]), elle enjoint physiquement son partenaire de la contenter, lui qui pourtant résiste :

Elle lui prend la main et la pose là, où il fait soif. Toute l'eau de son corps fuse dans son maillot déjà humide du bain. Il faudrait qu'il entre ses doigts, plusieurs doigts. Mais il ne fait qu'effleurer l'élastique, gentiment et presque tendrement. Alors elle coince sa grosse tête entre ses jambes et se frotte comme elle peut, sur son nez, sur son front, sur sa bouche, sur ce qui dépasse, elle se contorsionne pour qu'il aille où elle veut, qu'il y enfonce enfin un peu la langue – mais il ne veut pas, elle appuie comme une dingue mais il reste en surface, délicatesse mouillée, c'est à hurler. (C : 276)

Non seulement les rôles sont intervertis, mais la symbolique attribuée aux organes génitaux, particulièrement celle qui accompagne le sexe femelle, est également revue. Comme l'indique Suzanne Le Men, « le geste impérieux et viril de Solange [...] désigne par là-même son organe comme un site actif du désir. Il semble donc que la génitalité féminine soit marquée par la présence

plutôt que par le manque, et par l'avoir plutôt que par le manque-à-être. » (Le Men, 2013 : 76) Cette redistribution radicale des pouvoirs au sein de la relation participe, dans le roman, de la redéfinition du « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007) tel qu'il est traditionnellement configuré. Contrairement aux scripts proposés par les autres romans du corpus, le personnage féminin est présenté, dans *Clèves*, comme le sujet de sa propre « défloration ». Le caractère inédit de cette représentation particulière de la « première fois », qui se déroule chez Monsieur Bihotz, vaut que nous en citions un long passage :

Elle se balance, c'est doux, elle y met un peu du sien, elle colle ce qu'elle a là contre ce qu'il a là, ça brûle, ça fond [...] les tissus et les chairs s'écartent, ça résiste un tout petit peu, elle se balance et rebalance [...] – et quelque chose – *dong* – se met en place avec la force d'un ressort.

[...] Elle monte et descend, bien campée sur ses cuisses, c'est comme un cheval mais quand même pas tout à fait. Il l'embrasse *passionnément*, elle détourne la tête et ferme les yeux mais la bouche la suit, humide et dévorante – *chut !* – elle monte mais pas trop, que le truc ne sorte pas, qu'elle reste tout près, là, que ça frotte, quand elle redescend elle le fait à fond, ça marche bien, qu'il ne bouge surtout pas, monter-descendre mais osciller aussi, avant-arrière – elle a la vie devant elle, la vie pour apprendre, pour sentir, la vie pour le faire.

Bihotz se met à miauler comme un chat et quelque chose se répand d'incroyablement mouillé et il veut sortir de là mais c'est hors de question, elle est beaucoup plus forte que lui, elle le tient et monte et descend et frotte en haut et en bas avant arrière et se débrouille et c'est bizarrement un peu mou, à se demander où le truc est passé, mais elle est déjà sur son avion, supersonique et rugissante, et voilà. (C : 293-294, souligné dans le texte)

On le voit, Solange orchestre seule le déroulement du rapport, et refuse, du même coup, les marques d'attention de Bihotz, toute vouée qu'elle est à son seul plaisir. Alors que le script usuel de la « première fois » se fonde principalement sur la mise en action de l'organe sexuel mâle, celui-ci est ici relativement accessoire au plaisir expérimenté par la jeune fille. Le premier rapport de la protagoniste impliquant le coït s'en trouve considérablement dédramatisé : « Quand elle remet sa

culotte, elle voit une minuscule goutte de sang. C'était bien la peine d'en faire toute une histoire.³⁰² » (C : 294)

De quelques moments de réciprocité

La réappropriation, par Solange, de son statut de sujet désirant rend possible le développement, entre elle et Monsieur Bihotz, d'une relation de réciprocité. En témoigne la syntaxe érotique employée, qui rassemble les personnages non plus autour d'un acte produit par un agent (masculin) sur un patient (féminin) (Guiraud, 1978 : 132), mais bien autour d'un rapport faisant place à deux subjectivités posées et reconnues comme telles. Au vocabulaire de la contrainte, qui traverse le corpus, est substitué celui de la complicité³⁰³ :

Et quelques jours et nuits et levers de soleil et fins de programme télé plus tard ils sont toujours à réessayer, à chercher à comprendre, à recommencer pour mieux comprendre [...] Le phénomène renaît chaque fois liquidé, ils s'associent pour s'en défaire, ils luttent enlacés mais la chose, de la lutte même, tire de nouvelles forces. (C : 296)

La relation de Catherine, la narratrice de la *Déesse des mouches à feu*, avec Keven, son second partenaire masculin, est également fondée sur la reconnaissance des désirs de l'un et de l'autre. En témoigne notamment l'intervention du garçon, qui demande à la jeune fille, alors qu'ils s'apprêtent à passer à l'acte, s'« il p[eut] [la] toucher » (DMF : 143). Cette façon de procéder est si peu en accord avec les scripts canoniques que la réaction de la jeune fille est de « ri[re] de lui » (DMF : 143). Que Catherine se moque gentiment de Keven sous-entend que cet acte de sollicitude

³⁰² Cette déconstruction du drame qui entoure la « première fois » des filles est de même présente dans *Le premier été* à travers les mots de Catherine : « Ça ne ressemble à rien d'écrit. Ça ne ressemble pas à ce qu'on raconte. Ou alors, si c'est ça, il fallait le dire tout de suite, que ce serait si simple, ça n'était pas la peine de pondre des milliers de livres là-dessus et de nous faire peur avec toutes ces machineries. » (PE : 97)

³⁰³ D'une complicité certes ébranlée, par moments, par les sursauts éthiques de Monsieur Bihotz, qui se rappelle sa fonction première, qui est de veiller sur la jeune fille : « Parfois il hurle que tout est de sa faute, à lui, à elle, que lui ne voulait que rendre service – que faire, comment s'en sortir, ils recommencent. » (C : 296)

dévirilise, en quelque sorte, le garçon, indiquant par là que ce comportement relève davantage du féminin. Cela est d'ailleurs confirmé par les autres passages du corpus où le consentement est vérifié par l'autre – tous ces passages mettant en scène deux filles. Aussi, les rapports lesbiens représentés dans les œuvres du corpus, s'ils ne sont pas exempts de violence³⁰⁴, apparaissent néanmoins, à certains moments, comme des espaces privilégiés pour réécrire la « sémiologie [consacrée] de l'acte sexuel » (Bozon, 1999). Les relations entre filles sont, par ailleurs, le lieu du corpus à l'étude où les actions posées par l'une et par l'autre sont le plus souvent négociées et discutées et où le consentement est amené à la surface du texte.

Dans *Le Règlement* de Heather Lewis, Lee et sa copine Tory ont des rapports sexuels à de multiples reprises. Or qu'elles soient plongées dans le feu de l'action n'empêche en rien le dialogue, ni la bienveillance exprimée à l'égard des besoins et des désirs de l'autre. Aussi Tory, alors qu'elle pénètre la narratrice de sa main, prend-elle le temps de questionner sa partenaire sur ses préférences :

[...] j'ai senti sa main s'introduire doucement et se replier. Puis elle est restée absolument immobile et je me suis sentie me refermer autour de son poignet. Maintenant qu'elle était à l'intérieur, elle est venue plus près de moi; elle était presque sur moi. « Tu veux que je reste comme ça sans bouger? » a-t-elle dit. J'ai hoché la tête. (R : 141)

La vérification du consentement de l'autre ne s'effectue pas toujours par l'intermédiaire de la parole, mais cela n'infirme pas pour autant sa validité dans la mesure où d'autres indices, notamment fournis par le langage corporel, peuvent informer de l'acquiescement du personnage à ce qui lui est fait. Comme l'indique Geneviève Fraisse, « [l]e consentement ne se réduit pas au langage. Il emporte avec lui le visage, les émotions, les mouvements du corps. » (Fraisse, 2007 : 127) Dans les rapports mettant en scène Lee et Tory, le consentement est perceptible tant à

³⁰⁴ Voir la relation entre Lee et sa patronne Linda dans *Le Règlement*, abordée dans le chapitre précédent.

travers l'alternance des caresses (« Plus elle s'amuse avec ma chatte, plus je la suçais fort. » [R : 139]) que par la description des mouvements d'un corps cherchant à se rapprocher de celui de l'autre (« [...] je m'accrochais à ses épaules, j'attendais qu'elle me baise, je bougeais pour qu'elle le fasse sans que j'aie à le demander. » [R : 139]) La relation de réciprocité qui unit les deux personnages féminins semble également permettre à la narratrice de réintégrer, ne serait-ce que temporairement, son propre corps et d'en jouir pleinement – elle qui, à la suite des agressions perpétrées par son propre père de même que par Linda, sa patronne, tendait plutôt à s'en dissocier : « J'étais allongée, et je m'abandonnais à ses mains, à sa bouche; elle avait l'air d'aimer ce qu'elle faisait, d'aimer me le faire. Avant, je ne savais pas vraiment qui j'étais pour elle. *Cette fois j'étais presque certaine d'être moi* et j'aimais ça et j'aimais qu'elle aime ça. » (R : 139, nous soulignons)

La notion de consentement est également au cœur des préoccupations de Kim, narratrice de *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, au moment où elle reçoit Charonne dans la maison où elle a l'habitude de « faire des passes » (nous y reviendrons). La visite de celle qu'elle surnomme « la majestueuse enfant » (ST : 353) a notamment pour effet de faire renaître la narratrice au désir, dont elle avait souhaité se débarrasser après le passage de Sven dans sa vie : « [...] Charonne m'attire à elle et je tiens à dire que si je me suis crue un jour libérée du désir ce n'est plus d'actualité. » (ST : 353) Tout se passe comme si ce recommencement, caractérisé par une « nouveauté bouleversante » (ST : 358) autorisait la réécriture de tous les scripts, en particulier ceux gouvernés par la violence sexuelle que Kim et Charonne ont toutes deux vécue. Aussi, alors que Charonne initie le rapport (« [...] la majestueuse enfant prend les choses en main et commence à se frotter contre moi, un peu mécaniquement, pétrissant mes seins et ouvrant ma vulve d'un doigt expert » [ST : 353-354]), la narratrice s'assure que ces gestes sont bien le fruit d'un désir véritable, et non de « la longue habitude que [Charonne] a des abus sexuels par personne ayant autorité. » (ST : 354) Cette validation ouvre, semble-t-il, un espace de discussion qui permet la confiance; Charonne

révèle avoir été agressée par son beau-père et par son oncle, « le même jour », et avoir subi une excision (ST : 354; 363). Cette soudaine vulnérabilité est accueillie par Kim, qui se fait un devoir d'assurer le bien-être de sa partenaire tout au long du rapport sexuel : « [...] je vais faire très attention : je vais aimer Charonne sans souhaiter sa diminution; je ne me sentirai pas grandie si elle pleure, si elle souffre, si elle faiblit. » (ST : 360) Et tandis qu'elle s'affaire, elle « guette dans ses yeux quelque chose qui [lui] dira si [elle] fai[t] bien » – signe de respect fondamental faisant pourtant définitivement défaut aux personnages masculins qui ont croisé son chemin : « [...] j'ai plutôt l'habitude des mecs qui me fourrent leur zboub sous le nez, ou qui essaient à toute force de me l'enfoncer dans le cul » (ST : 362).

Enfin, à l'opposé des rapports hétérosexuels expédiés en quelques minutes, si ce n'est quelques secondes, les relations sexuelles entre filles durent longtemps – suffisamment du moins pour que le désir soit comblé de part et d'autre et que chacune y prenne son plaisir. Dans *La déesse des mouches à feu*, Marie-Ève « flatt[e] » la narratrice pendant « une bonne heure » avant de lui « donner des petits becs dans le cou [et de] glisse[r] sa main dans [s]on chandail » (DMF : 116). Aussi, contrairement aux baisers donnés par Pascal³⁰⁵, ceux de Marie-Ève ont pour effet d'exciter Catherine : « J'ai senti que je mouillais » (DMF : 116), mentionne-t-elle. Sa partenaire « [l]a mang[e] [ensuite] super longtemps », ce qui donne envie à la narratrice de « crier » (DMF : 117). Qui plus est, le geste est entièrement désintéressé : Marie-Ève n'attend aucune contrepartie de la part de la narratrice – à l'inverse de Pascal, qui demande à celle-ci « de lui faire de quoi en échange » après l'avoir « mangée » (DMF : 85).

³⁰⁵ « Je me rappelle qu'il arrêta pas d'enfoncer pis de tourner sa langue dans ma bouche. La bave aussi, ça m'écœure. » (DMF : 83-84)

Les voies de l'autonomie

Diverses manifestations d'autonomie sillonnent le corpus. Parmi celles-ci, on retrouve celles liées à la pratique de la masturbation de même que celles issues du travail du sexe. Dans le premier cas, l'autonomie est exprimée sur le plan sexuel, par le biais de la réappropriation du plaisir, effectuée à travers la prise en charge de son corps désirant. Dans le second cas, l'autonomie, abordée à la frontière du sexuel et de l'économique, découle de la liberté que procure de l'argent à soi.

La masturbation

Dans les quelques œuvres qui mettent en scène la masturbation féminine, celle-ci est décrite comme étant, de loin, préférable au rapport hétérosexuel, ce qui en fait un motif nettement transgressif. Les quelques passages montrant un sujet féminin se donnant du plaisir contreviennent aux scripts normatifs, selon lesquels « [l']orgasme [que les femmes] doi[vent] atteindre, c'est celui prodigué par le mâle. » (Despentes, 2006 : 103) Le scénario est ici tout autre : c'est en solitaire que les jeunes filles représentées parviennent à atteindre la jouissance, tandis que les interactions sexuelles les laissent le plus souvent sur leur faim, voire les font carrément souffrir.

Dans *Et au pire on se mariera*, le sentiment de plénitude procuré par la masturbation est opposé à la douleur engendrée par la brusque pénétration perpétrée par le premier partenaire sexuel d'Aïcha – le « frère d'un gars de [s]on école » –, qui l'invite à monter dans sa voiture (EAP : 63). Rappelons cet extrait cité au chapitre précédent : « Il a mis ses mains sous ma robe, même pas doucement. Ça m'a fait mal quand il m'a mis deux doigts direct. *Rien à voir avec quand c'est moi qui me le fais.* » (EAP : 64, nous soulignons) Au moment où le garçon lui impose le rapport, nul désir n'anime la jeune fille : « “OK, ça s'enlène pour être vraiment poche, comme première fois”, je me suis dit. » (EAP : 64) La narratrice cède tout même, convaincue qu'il faut bien en passer un

jour par là. Par conséquent, son corps et, tout particulièrement, son sexe, ne sont en rien préparés, et ne présentent aucun signe d'excitation – d'où la sensation de brûlure qui envahit Aïcha alors que le garçon la « fai[t] aller et venir sur lui »³⁰⁶. En comparaison, lorsqu'elle-même se touche dans le confort de la chambre de Baz, de qui elle est amoureuse, « c'est doux, ça glisse. C'est bon comme un milk-shake aux fraises. » (EAP : 64) Certes, la scène est fantasmatique, et configurée de telle sorte que la lectrice est amenée à penser, pour un temps, que c'est bien Baz qui caresse son corps : « Il est venu me rejoindre dans son lit. Il m'a embrassée dans le cou, il a soulevé le t-shirt pour me lécher les seins. [...] Quand il s'éternisait à un certain endroit, ça me rendait électrique et j'avais du mal à me retenir de crier. » (EAP : 49) Or la narratrice finit par dévoiler le subterfuge : « J'ai dû gémir un peu trop fort, ou prendre une trop grande respiration, je sais pas trop ce qui s'est passé. Il m'a crié du salon : "Aïcha, ça va?" J'ai répondu "oui, oui, bonne nuit" tout essoufflée et je me suis endormie, mes doigts encore dedans. » (EAP : 50)³⁰⁷

Le copain de longue date de Kim, la narratrice du roman de Bayamack-Tam, échoue également à faire jouir sa partenaire à mesure que le récit avance. Voyant qu'elle lui échappe, il se fait de plus en plus harcelant, ce qui a pour effet de « dégoûter [la jeune fille] de l'orgasme »³⁰⁸ : « Putain, je me branle depuis que j'ai six ans et j'ai toujours joui en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire, avec ou sans Sven, mais là, plus moyen, au mieux je reste au bord, ou quand j'y arrive enfin c'est laborieux, chiche et presque douloureux : ça ressemble au plaisir sans en être. » (ST :

³⁰⁶ Rappelons cet autre passage, précédemment cité : « Il a fait quatorze allers-retours. Au bout du troisième, je commençais à trouver ça plate. Au septième, ça a commencé à chauffer un peu. Au neuvième, ça faisait vraiment mal. Au douzième, j'ai juré que je ne ferais plus jamais ça de ma vie. » (EAP : 68)

³⁰⁷ Ce revirement est caractéristique de la poétique du récit, lequel oscille constamment entre les « faits » et les scénarios inventés par le personnage féminin à mesure qu'elle livre sa confession à la travailleuse sociale qui l'interroge à la suite de la découverte du cadavre de la copine de Baz.

³⁰⁸ « Nous ne nous sommes pas retrouvés depuis deux minutes qu'il est déjà en train de me tripoter ou de vouloir m'entraîner vers la chambre – ou vers le premier endroit qui lui paraît propice à nos ébats, un taillis, un porche, les chiottes de la boîte où nous allons tous les samedis soir, peu lui importer, il n'est pas regardant, au contraire, plus le risque d'être surpris est grand plus ça l'excite, *mais pas moi*. » (ST : 216-217, nous soulignons)

217) Celle qui a découvert sa sexualité d'abord et avant tout par la masturbation³⁰⁹ demeure insatisfaite, précisément en raison de la domination sexuelle qu'exerce le personnage masculin sur elle. À preuve, son désir pour le garçon ne revient qu'au moment où elle met tout en œuvre pour le soumettre à son tour, et ce n'est plus que de l'impuissance de ce dernier qu'elle tire son désir, de son « amputation », de sa « diminution », de sa « capitulation », bref, de sa « reddition totale » (ST : 250-251) à ses volontés. Et cette fois, c'est bien le personnage masculin qui est figuré « à genoux » (ST : 251), dans cette posture réservée, dans le reste du corpus, aux jeunes filles à qui on impose l'obéissance et la soumission.

Les quelques scènes de masturbation que propose le corpus contribuent de même à mettre à mal la place centrale octroyée au coït dans les scénarios hétéronormatifs dominants. Aussi est-ce surtout le motif du « frottement » qui est mobilisé, tant dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence* (ST : 31)³¹⁰ que dans *Clèves* (C : 21; 37; 75; 164; 170; 216; 240; 242; 276; 293; 296-297; 312; 325), et représenté comme le moyen le plus efficace pour atteindre l'orgasme, et ce, au détriment de toute forme de pénétration. Cela est particulièrement probant dans le roman de Darrieussecq, comme le dénote, par ailleurs, la longue liste des pages, tout juste citée, où la protagoniste est décrite comme se « frottant » de sa main, contre un objet ou encore contre le corps d'un partenaire. Et même s'il n'est pas nommé directement, c'est le clitoris, organe dont la fonction a été niée à la fois par la psychanalyse, la médecine et la littérature, qui est désigné, à juste titre,

³⁰⁹ « Quand j'étais petite et que je me caressais les seins, ça me rendait triste [...] Parce que tout d'un coup mon corps se tendait, me réclamait quelque chose dont je n'avais pas la moindre idée. Je sentais un désir, mais je ne connaissais pas son objet. Je m'imaginais que j'avais envie de bonbons ou de glaces, mais si je mangeais des bonbons ou des glaces, ça me laissait insatisfaite et encore plus triste qu'avant. Et puis un jour, je devais avoir six ou sept ans, je me suis masturbée : et c'était ça, c'était exactement ce qu'il me fallait. » (ST : 233, souligné dans le texte)

³¹⁰ « Plaquant plus fermement mon bassin contre la rabane, j'accentue le frottement de mes crêtes iliaques et de mes seins qui n'en sont pas encore contre le tissage rêche. » (ST : 31) Ce motif est également présent dans *Tigre, tigre !*, se dévoilant cette fois au sein d'une demande adressée par Margaux à Peter : « - [...] Nina [l'alter ego de Margaux] aimerait que tu la frottes entre les jambes pendant que nous regardons le film. » (TT : 263)

comme source principale de plaisir. Aussi Solange « frotte[-t-elle] », de sa main, le « point central », « le point dur et chaud qui tient toute l’histoire » (C : 21), aussi « glisse[-t-elle] les doigts près du trou [et] caresse[-t-elle] en rond » (C : 242) et reste-t-elle « au bord [...] ne s’enfon[çant] pas » (C : 75) afin de susciter cet « engourdissement familial » (C : 76) que, selon toute évidence, son copain Arnaud ne sait pas lui donner. Le Phallus comme signifiant du désir/plaisir est évacué – en partie, du moins – des romans de Darrieussecq et de Bayamack-Tam, offrant ainsi un espace à l’intérieur duquel les scripts de la sexualité au féminin peuvent être réécrits.

Le travail du sexe

Si tout n’a pas péri avec mon innocence est le seul roman du corpus représentant un personnage féminin s’adonnant au travail du sexe. Et c’est bien d’un « travail » dont il s’agit, et non de prostitution forcée ou de traite : Kim, la protagoniste, décide volontairement de « faire des passes » afin d’acquérir suffisamment d’argent pour quitter la maison familiale et vivre « all by [her]self » (ST : 313). Qui plus est, sa décision lui est inspirée par une femme du nom de Gladys, ancienne infirmière de profession devenue travailleuse du sexe³¹¹, et c’est dans la maison de cette dernière que Kim rencontre ses clients. Sont ainsi offertes, par une femme expérimentée à une autre, encore novice en la matière, les conditions permettant au personnage féminin de s’adonner à ses activités en-dehors des rapports d’extorsion qui, traditionnellement, les encadrent. C’est aussi son propre « circuit » que met en place Gladys (ST : 321), au sein duquel les filles sont libres d’aller et venir à leur guise. Cette configuration particulière, fondée sur la transmission et l’échange entre femmes, qui englobe, dans le roman, la pratique du travail du sexe, amène la narratrice à se positionner

³¹¹ Gladys souligne par ailleurs une correspondance, si ce n’est une continuité, entre ces deux professions, toutes deux traditionnellement exercées par des femmes : « - J’ai toujours exercé une profession d’utilité publique. Quand j’étais infirmière, je sauvais des vies, et quand je suis devenue pute, d’une certaine façon, j’ai continué. » (ST : 289)

comme sujet agentif. L'agentivité qu'elle déploie se manifeste notamment par son refus de modifier son corps afin de plaire aux clients. À Gladys, qui l'informe de la préférence de ces derniers pour les sexes imberbes, elle rétorque que c'est « [t]ant pis pour eux » et qu'il n'est « [p]as question [qu'elle] touche à [sa] chatte. » (ST : 284) La mise en récit des rapports sexuels contribue également à dédramatiser la chose, tout en invitant à considérer le travail du sexe à titre de *travail*, justement, comparable à n'importe quel autre. Le premier rapport sexuel payé auquel s'adonne la protagoniste est raconté froidement, dans un style dépourvu d'affect³¹² :

[...] tout ce qu'il veut, c'est que je le suce. Renversé sur le lit de Gladys, il ferme les yeux ou fixe le plafond et n'a pas un regard pour moi tandis que je m'acquitte consciencieusement de ma tâche, luttant contre les haut-le-cœur et la tétanisation de mes mâchoires. Il éjacule en trois giclées chiches que je recrache dans le bagueur en opaline, profitant de son indifférence totale à mon égard. Hop, finie, terminée, ma première passe. (ST : 287)

Certes, sont évoqués l'inconfort et la gêne, voire la douleur que génère, ici tout comme dans l'ensemble du corpus, l'acte de la fellation. À la différence des autres romans, toutefois, la douleur ne comporte pas, dans ce passage, de dimension (potentiellement) traumatique; elle s'avère plutôt égale à la douleur de l'ouvrier penché, tout le jour durant, sur son travail. Loin d'affliger la narratrice, cette première expérience l'incite au contraire à célébrer : « C'était ma première passe et mon deuxième partenaire sexuel, alors oui, je veux bien qu'on fête ça dignement, Gladys et moi, champagne pour toutes les deux! » (ST : 289) C'est aussi remplie d'« allégresse » (ST : 290) qu'elle retourne chez elle, son argent en poche.

La narratrice est cependant rapidement gagnée par l'ennui :

En attendant le jour où je pourrai quitter ma famille nombreuse [...], je continue à m'adonner à la prostitution, mais je dois dire que je n'ai pas attendu la dixième passe pour déchanter. [...] Car si je veux bien croire que tout amour est prostitution, je peux garantir que la prostitution n'a rien à voir avec l'amour et tout avec l'ennui. S'il n'y avait pas mon compte courant, mon PEL et mon livret A, j'aurais laissé tomber depuis longtemps. Faute de pouvoir le faire,

³¹² Ce qui est confirmé plus tard par la narratrice, qui affirme n'avoir « rien senti » (ST : 290).

j'endure toutes ces mornes étreintes en me récitant *in pectore* tous les poèmes
que je connais [...] (ST : 313)

Mais voilà ; dans le roman de Bayamack-Tam, l'ennui se substitue à la honte que ce type de récit, fortement scripté, a coutume de représenter. Dans l'imaginaire collectif patriarcal, la putain se doit d'être honteuse et repentante et ne peut pas exercer le travail du sexe par choix. Ce stéréotype est d'ailleurs relayé, dans le récit, par la voix d'un client, qui fait part au personnage féminin de son point de vue sur la situation : « – Je crois que t'es une bonne fille et qu'au fond t'as honte. » (ST : 313) Or la voix narrative a tôt fait de mettre en pièces ce fantasme de la jeune femme déchue projeté sur la protagoniste par le client³¹³ : « Pour trois cents euros et à défaut de l'orgasme escompté, je peux bien lui faire ce plaisir, le laisser croire que je suis une putain honteuse et hantée par la peur de l'Enfer. » (ST : 315) Aussi est-il possible de voir, dans la réaction attribuée à la narratrice, la réfutation du script voulant que toute femme pratiquant le travail du sexe soit en attente d'un sauveur – script dont la représentation la plus connue a certainement été proposée par le film *Pretty Woman* (1990)³¹⁴. Au final, c'est bien de façon autonome que la narratrice s'adonne au travail du sexe, en investissant volontairement son « capital érotique » (Hakim, 2010) afin d'en tirer des avantages économiques. Et si cette activité ne l'amène pas nécessairement à s'épanouir (ou à y trouver une quelconque félicité) elle lui fournit néanmoins les ressources monétaires indispensables à son émancipation et à la redéfinition de son identité hors des schèmes familiaux étouffants au sein desquels elle a grandi.

³¹³ Ce fantasme est figuré, dans un certain corpus érotique étudié par Nancy Huston dans *Mosaïque de la pornographie*, par un motif littéraire précis, désigné par l'essayiste comme « la chute d'une jeune fille innocente ». Celui-ci désigne le récit de la corruption sexuelle, par un personnage masculin, d'un personnage féminin *a priori* défini comme « innocent » – corruption ou dépravation qui est représentée et saisie, en réalité, comme la révélation de la « nature profonde » des femmes, elle-même gouvernée par le supposé désir insatiable d'être violemment dominées sur le plan sexuel.

³¹⁴ Réalisé par Garry Marshall, le film raconte l'histoire d'un riche homme d'affaires, Edward (Richard Gere) tombant amoureux de Vivian, une travailleuse du sexe (Julia Roberts). Sous le charme de cette dernière, Edward l'invite à intégrer son monde et l'extirpe, par le fait même, de sa misère initiale.

Vers la révolte des jeunes filles

La culture misogyne relayée dans les récits, qui fait peser sur les personnages féminins le fardeau de multiples contraintes, n'offre que peu de chance aux jeunes filles représentées de se révolter contre l'ordre établi. Aussi, avant que la révolte ne devienne envisageable, voire *imaginable*, une prise de conscience des mécanismes de l'oppression doit pouvoir advenir – ce qui, considérant l'ascendance des scripts de la violence sexuelle sur l'imaginaire des protagonistes, ne va pas forcément de soi.

Des quinze romans qui constituent le corpus, deux romans seulement, soit *Tracey en mille morceaux* et *La fille*, mettent en scène une forme ou une autre de rébellion contre la violence patriarcale – ce qui, d'emblée, illustre la difficulté même de *penser* la révolte des jeunes filles. Certes, des moments de résistance sont présents dans plusieurs œuvres, comme ce chapitre le souligne. Résister n'implique toutefois pas systématiquement de prendre acte contre la violence subie. Comme nous l'avons vu, certains personnages ne résistent que sur le plan intrapsychique, la capacité de mettre en œuvre une quelconque révolte étant déniée par le dispositif en place. Or nous souhaitons maintenant nous pencher sur les moments où la violence est retournée contre les agresseurs. La rareté des récits impliquant une rébellion de la part des personnages féminins semble également témoigner de la nécessité, pour les écrivaines, de *dénoncer* les schèmes sexistes qui façonnent l'initiation sexuelle des jeunes filles afin de pouvoir *énoncer* des scénarios féministes fondés sur la réponse à la violence subie.

Tracey en mille morceaux : révolte et retournement de la violence

On s'en souviendra, la protagoniste imaginée par Maureen Medved est victime d'un viol perpétré par le garçon dont elle est secrètement amoureuse. Au moment où l'assaut survient, le jeune frère

de Tracey, qui l'accompagnait au parc où elle fait la rencontre de Billy Speed, disparaît sans laisser de traces. Constatant cela, la narratrice, se relevant à peine de l'agression, se lance à sa recherche. Ainsi la suit-on à travers les méandres d'une ville particulièrement inhospitalière³¹⁵ et dominée, qui plus est, par des figures masculines menaçantes : « Des hommes chargeaient des gros sacs dans des camions. Des hommes poussaient des carcasses ensanglantées de vaches pendues à des crochets. Des hommes. Partout, des hommes. » (TMM : 101) Dans cette ville sans nom³¹⁶ où erre Tracey dans l'espoir de retrouver Sonny, son petit frère, les hommes, manipulant les carcasses d'animaux femelles, font figure de prédateurs, tandis que les femmes semblent avoir disparu de la surface terrestre : « J'ai cru [...] apercevoir [Sonny] – c'était juste un sous-vêtement de femme, au contour flou, pris dans la neige. » (TMM : 101) De la présence des filles et des femmes dans la ville, ne reste plus qu'un morceau de tissu désapproprié qui, en relation avec le climat de violence qui règne, fait planer la perspective d'un viol, d'un enlèvement, voire d'un meurtre – notamment en raison de l'allusion, quelques lignes plus haut, aux dépouilles animales livrées aux mains des hommes. L'alignement des carcasses, maintenues sur un rail à l'aide de crochets, évoque par ailleurs l'aspect sériel, « à la chaîne », de la violence, les agressions répétées qui soutiennent et consolident la loi des hommes.

Désignée, par son appartenance au genre féminin, comme un maillon de cette chaîne vivante constituée de proies potentielles, Tracey est à nouveau victime d'une tentative d'agression après avoir trouvé refuge chez un homme, Lance, rencontré au hasard de ses pérégrinations. Lorsque celui-

³¹⁵ « Des spirales de fumée sortaient des cheminées industrielles. Des oiseaux fendaient l'air en piqué comme des avions japonais. » (TMM : 101)

³¹⁶ Cette ville n'est jamais nommée, mais certaines descriptions suggèrent qu'il s'agit d'une ville enclavée dans une région majoritairement rurale, ce qui n'est pas sans évoquer les grandes villes des Prairies canadiennes, dont Winnipeg, où a grandi l'écrivaine : « Ici, d'où je viens, tout est noir et blanc. Ciel noir, neige blanche. Au printemps, la neige fond dans deux rivières qui se croisent dans le parc des Geais-Bleus. Ce qui reste entoure des kilomètres de blé ondulant. Des vaches noir et blanc font des taches dans la plaine. Les maisons de ferme tombent en poussière. La poussière vole jusqu'à la ville et tourbillonne aux coins des rues comme de petites tornades. » (TMM : 9)

ci reçoit la visite de son fournisseur de drogue, auquel, selon toute vraisemblance, il doit une somme d'argent considérable, il lui offre le corps de la jeune fille à titre de compensation – ce contre quoi cette dernière s'insurge. Comme nous l'avons vu précédemment, la rescénarisation fantasmatique de l'expérience du viol, effectuée par la narratrice, semble lui avoir permis de se séparer définitivement de son Soi violenté, version désormais altérée d'elle-même ayant été agressée par Billy Speed, et qu'elle surnomme « la fille pas de tétons ». Cette scission opérée sur le plan intrapsychique la libère non seulement de la honte que fait porter la culture du viol sur celles qui en sont victimes, mais lui fournit, de la même façon, les conditions propices à sa resubjection. Aussi, au moment où le revendeur s'approche d'elle, « déboucl[ant] sa ceinture » et « léch[ant] ses lèvres grasses » (TMM : 170), Tracey apparaît davantage en mesure de se défendre. Le refus d'être à nouveau assignée au statut de victime se déroule en deux temps. D'abord, la narratrice réitère, en pensées, sa volonté de devenir une autre et, ce faisant, de modifier le déroulement du script qui s'apprête à se jouer à son corps défendant :

Le gros s'est levé. Est venu vers moi. Merde, merde, merde. J'étais pas cette petite salope de fille pas de tétons³¹⁷. La fille, elle, se mettrait le doigt dans le nez. La fille analyserait la situation, réfléchirait, évaluerait et traiterait l'information. Mais je suis pas la fille. Pas la fille. Pas la fille. (TMM : 170)

La répétition sert ici le processus de différenciation tout en mettant l'accent sur la fin de l'impuissance. Le « je » se libère de son alter ego, lequel avait été façonné par la jeune fille à la suite du trauma du viol, et trouve ainsi la force de passer à l'action en retournant la violence contre l'agresseur. Après que celui que la narratrice appelle « le gros » l'a « prise par les épaules », « [la] poussant vers le bas », c'est-à-dire vers sa braguette ouverte³¹⁸ (TMM : 172), et ce, après être

³¹⁷ L'utilisation de l'insulte, si elle peut paraître péjorative ou nuisible, semble avant tout servir la distanciation, tout en révélant le poids de l'incorporation du discours injurieux dont la narratrice a longtemps été la cible.

³¹⁸ On reconnaît sans peine ce motif de la fellation forcée qui traverse le corpus.

parvenu à la déshabiller, elle entreprend de l'empêcher d'aller plus loin en se servant du couvercle d'une boîte de conserve comme d'une arme pour le repousser :

J'ai levé le bras en poussant pour l'éloigner. J'ai poussé fort contre sa figure, encore plus fort, ma main glissant de l'œil au menton. L'homme s'est pris le visage à deux mains, a reculé en chancelant [...] Il a retiré sa main, et du sang a giclé. En grimaçant de douleur, il s'est tenu le visage pendant que je me précipitais vers la porte – ma main, brûlante ; le couvercle de métal, étincelant. (TMM : 172)

Le geste de révolte du personnage féminin, s'il tient en quelques phrases seulement, suffit néanmoins à empêcher le viol. Qui plus est, en blessant l'agresseur à la figure, la narratrice le condamne à porter, sur son visage, la marque de l'assaut. Ainsi, contrairement à l'issue prescrite par ce genre de scénario, celle qui était visée au départ s'en sort indemne (mis à part pour des blessures aux mains et aux poignets³¹⁹), tandis que l'agresseur se voit contraint à exhiber le stigmate pour les mois, voire les années à venir.

La fin de l'histoire de Tracey n'est pas pour autant heureuse à tous égards : hantée par la disparition de son jeune frère, elle parcourt la ville en autobus à sa recherche, revêtue seulement d'un rideau de douche, attrapé en désespoir de cause pour se couvrir avant de fuir l'appartement de Lance. Elle devient alors la cible de moqueries, proférées notamment par Billy Speed, qu'elle croise à nouveau tandis qu'il est accompagné de sa bande, autant que de regards dépréciatifs de la part des passants. L'excipit du roman invite toutefois à considérer la révolte comme élément désormais fondateur dans la trajectoire de la narratrice, tel qu'en témoignent les dernières paroles proférées par cette dernière : « Je peux traverser les montagnes pointues. Je peux traverser les mers bleues. Personne peut m'arrêter. Personne peut me faire tenir tranquille. » (TMM : 195-196)

³¹⁹ « [...] mes jambes ont bondi dans la neige, mes bras tournoyant comme les ailes d'un moulin à vent, le sang coulant de mes mains et de mes poignets. » (TMM : 172)

La finale du roman de Tupelo Hassman donne à voir le commencement du processus de resubjectivation entamé par Rory Dawn après avoir été agressée, au cours de son enfance, par le Quincaillier. Cette faculté de se reconstruire à la suite du traumatisme du viol, attribuée au personnage féminin, apparaît entre autres redevable à la relation que celle-ci entretient avec sa mère, entièrement placée sous le signe de la réciprocité. Dans un chapitre intitulé « Amour libre », la narratrice s'exprime ainsi à propos de ce rapport privilégié :

Avoir pour mère une ex-hippie signifie qu'elle me traite comme une adulte, je peux dire des gros mots et utiliser des contraceptifs à volonté. Et ça signifie que je peux aussi demander d'autres choses, comme de partir, comme mes frères. Et ça signifie qu'elle me laissera probablement faire. (F : 282-283)

L'autonomie que déploie la jeune fille à la toute fin du récit se trouve ainsi favorisée par le fait qu'elle est d'emblée reconnue, par la personne avec qui elle entretient le lien le plus intime de son existence³²¹, comme un sujet à part entière. Il n'est pas anodin, à cet égard, que la mère s'adresse à Rory Dawn en l'appelant toujours « *la* fille » (plutôt que « *ma* fille », formulation usuelle employée pour s'adresser à celle qui, croit-on, nous « appartient ») : « [...] les lettres de maman ne comportent aucun bonjour mais commencent seulement par ce mot, son mot, *la fille*. » (F : 94, souligné dans le texte)

Le personnage de la mère offre par ailleurs à sa fille un modèle féminin alternatif aux nombreuses « mères patriarcales » présentes dans le corpus, lesquelles relaient les injonctions de la féminité normative (Saint-Martin, 1991). Le récit est, au contraire, parsemé d'indices témoignant de l'indépendance de la mère – et, par extension, de sa non-conformité au féminin traditionnel :

³²⁰ Une version synthétisée de l'analyse qui suit est parue dans le numéro 30.2 de la revue *Recherches féministes* (2018).

³²¹ Pour reprendre les mots de Lori Saint-Martin, « le rapport mère-fille est considéré par la plupart des théoriciennes féministes (Luce Irigaray, Nancy Chodorow, Carol Gilligan) comme le rapport au centre d'une vie de femme [...] » (1991 : 244).

celle-ci est divorcée, possède un emploi rémunéré et est propriétaire de son propre *trailer*. Aussi, et il s'agit d'un élément important du récit qui rompt entièrement avec les schémas traditionnels nourris par la culture du viol, lorsque la narratrice laisse enfin échapper la vérité sur les sévices sexuels que lui impose le Quincaillier, Johanna, la mère, la croit immédiatement :

J'ai envie de lui dire la vérité parce qu'elle a déjà les larmes aux yeux de toute façon, mais elle me tient le menton d'une main de fer et la vérité sera trop brutale pour cette douce neige toute propre qui s'entasse contre la fenêtre, trop sale, alors je n'en dis qu'une partie, ce qu'elle sait déjà rien qu'en me regardant. [...] Elle me prend dans ses bras comme elle le fait jamais, elle me dit des mots que j'ai jamais entendus, que j'ai du mal à comprendre au milieu de mes larmes, je retiens mon souffle et sa voix dans mes cheveux. (F : 123-124)

L'espace de reconnaissance que façonne la mère pour la fille joue un rôle déterminant dans la mise en place du processus de guérison indispensable à l'émancipation de la narratrice et à son accession finale au statut de sujet. Cet affranchissement de la posture de dominée est enfin rendue possible par la vengeance exercée par la mère, en son nom :

Mais quand [le Quincaillier] est revenu, maman lui a préparé un tour à sa façon. Elle avait promis de faire la peau à quiconque me ferait du mal, oserait toucher ces endroits protégés par les doubles nœuds de ma culotte de maillot de bain, elle n'a peut-être pas respecté cette promesse à la lettre mais côté peau, elle a tenu bon parce que, peu de temps après cette matinée [...], le Quincaillier s'est retrouvé banni, rayé de la carte. (F : 133)

En confrontant l'agresseur de sa fille, la mère s'assure que justice lui soit rendue et, ce faisant, offre à Rory Dawn une image de résistance et de révolte venant enterrer les scripts de la passivité féminine. Aussi, bien qu'elle soit victime, quelques années plus tard, d'un accident de la route, Johanna aura eu le temps d'apprendre à sa fille la valeur de la désobéissance dans un monde régi par la loi patriarcale. Elle fait figure, à cet égard, de « mère légendaire » pour reprendre l'expression de Lori Saint-Martin, celle avec qui il est possible de former un « couple mère-fille [duquel] s'élève un modèle de solidarité entre femmes qui est source de puissance et de combativité. » (Saint-Martin, 1991 : 250) Suivant l'exemple de la mère, la narratrice entreprend, à la toute fin du récit,

de tout quitter (elle laisse derrière elle La Calle après avoir mis le feu au *trailer* dont elle a hérité à la mort de Johanna) afin de recommencer sa vie ailleurs, seule et libérée du poids de la faute que faisait peser sur elle le Quincaillier : « Je laisse les ombres du Quincaillier s'envoler en fumée [...] je me retourne juste à temps pour voir un charbon ardent s'échapper du cœur de la Nobility et s'élever en frissonnant dans l'air nocturne, libre et lumineux. » (F : 341) Ainsi, en dépit de sa mort soudaine, la mère aura eu le temps de léguer à *la fille*, comme héritage féministe, une force de résistance inaliénable – une rupture définitive de la complicité à la domination.

Aux innombrables violences qui leur sont imposées, les personnages de jeunes filles opposent des résistances qui, si elles ne suffisent pas toujours à les en sauver, bouleversent tout de même le déroulement usuel des scénarios dominants. En relevant ces moments précis où le récit bascule, laissant entrevoir d'autres avenues pour les personnages féminins que celle de l'entrée imposée dans la sexualité, nous avons voulu mettre en lumière les diverses voies de sortie hors des sentiers battus du patriarcat que proposent les écrivaines contemporaines. Ces voies de sortie – ce que nous appelons plus haut des « échappées » – n'existent pas d'emblée ; elles se négocient, s'inventent, se construisent progressivement (parfois seule, parfois avec un·e ou plusieurs allié·e·s) et, surtout, elles se prennent sans permission ni concession.

CONCLUSION

L'essentiel, c'est ce que nous cherchons à mettre en mots car nous n'avons pas encore les mots pour dire *cela*. L'essentiel, c'est ce qu'il y a de l'autre côté de la ligne sémantique patriarcale et cela nous devons l'imaginer avec nos corps rayonnants et tridimensionnels, portées vives comme des fluorescentes citées dans la nuit patriarcale.

Nicole BROSSARD, *La lettre aérienne*

Dans son texte intitulé « L'appréciation critique »³²², duquel est tiré l'épigraphe de ce chapitre, Nicole Brossard enjoint les femmes qui écrivent à explorer « l'essentiel », soit ce qui dépasse, déborde d'une expérience de la réalité forgée par l'hypotexte patriarcal (2009 : 82). Repenser les structures préexistantes qui assiègent la psyché des femmes, tordre les discours dominants, détourner les scénarios traditionnels, inventer d'autres possibles pour aborder, à travers l'écriture, la pluralité des identités qui forment le groupe des femmes³²³ : voilà certainement ce que peuvent l'écriture et la critique au féminin (Saint-Martin, 1997 ; Brossard, 2009). Mais la tâche n'est pas simple, dans la mesure où, comme l'écrit Nicole Brossard, « [o]n a l'imagination de son siècle, de sa culture, de sa génération, d'une classe sociale, d'une décennie, de ses lectures mais on a surtout l'imagination de son corps et du sexe qui l'habite. » (2009 : 72) Aussi ne pouvions-nous pas aborder les œuvres de notre corpus sans porter attention aux discours délétères dont elles se font l'écho ; non par acquiescement aveugle aux schèmes masculins qui régissent le Sens des choses, mais par volonté d'« exorciser la voix patriarcale » (2009 : 80)³²⁴ qui hante le récit canonique de

³²² Il s'agit d'un texte lu lors du colloque *Dialogue* ayant eu lieu en 1981 à l'Université York à Toronto. Ce texte figure dans le recueil *La lettre aérienne*, qui rassemble douze essais de l'écrivaine, publié pour la première fois en 1985, puis réédité en 2009 aux éditions du remue-ménage.

³²³ Brossard cite quelques procédés employés par les écrivaines pour « transformer la réalité, pour en inventer une autre » : « a) l'ironie, l'humour, la parodie ; b) l'intertextualité ; c) l'emploi d'une langue étrangère ; d) l'anthropomorphisme ; e) l'emploi de mythes ou la création de personnages féminins dont les dimensions sont mythiques (exemple : *L'Euguélionne*). » (2009 : 80)

³²⁴ À ce sujet, voir aussi (Boisclair, 2017a).

la « première fois » des filles. Il ne s'agit pas de simple reconduction, de la part des autrices, mais de dénonciation ; car tout en relayant les fictions patriarcales dominantes, le dispositif narratif des œuvres analysées ici donne à voir leurs effets nocifs sur la subjectivité désirante des personnages de jeunes filles. En faisant passer la perspective érotique à partir de laquelle est élaboré le « scénario de la première fois » (Le Gall et Le Van, 2007) du sujet masculin au sujet féminin, les écrivaines exposent les violences qui interviennent dans le processus d'initiation des jeunes filles à la sexualité, rompant ainsi définitivement avec les modèles antérieurs.

Afin de déboulonner les mythes qui entourent le désir au féminin, le plus tenace et le plus destructeur étant certainement le « fantasme du viol », dont la perpétuation est redevable à l'érotisation de la violence sexuelle que l'on retrouve tant au petit qu'au grand écran de même que dans une certaine littérature (le plus souvent masculine), nous avons posé la notion de dispositif de la contrainte. Celle-ci nous apparaît pertinente en regard de l'approche constructionniste et féministe du désir et de la sexualité que nous endossons puisqu'elle permet de révéler ce qui se situe en amont des expérimentations sexuelles, évinçant, de ce fait, tout présupposé essentialiste sur la sexualité des jeunes filles et ses représentations.

Nous nous sommes d'abord penchée sur les contraintes symboliques, lesquelles s'inscrivent à même les référents culturels dont les personnages féminins du corpus disposent pour se construire une identité propre. À ce premier niveau de scripts, pour reprendre le vocabulaire de Gagnon et Simon ([1991] 2008), les scénarios de la contrainte circulent tant à travers les discours portés par des personnages en posture d'autorité ou, du moins, d'influence, qu'à travers les objets culturels consommés par les personnages féminins ou imposés à eux (sur ce plan, l'analyse des référents intertextuels a permis de révéler l'ascendance de ces objets sur le déploiement de l'imaginaire érotique des jeunes filles). À la suite de cette première partie de l'analyse s'est imposé le constat de l'absence, dans les œuvres du corpus, d'un discours valorisant l'expression agentive de désirs

au féminin. À l'inverse, à l'image de ce qui a cours dans l'espace social, les normes en vigueur dans les récits étudiés dénie aux jeunes filles représentées la liberté d'explorer l'univers de la sexualité selon leurs propres termes. Cela s'effectue de différentes façons : par la reconduction, tout d'abord, de conceptions figées des identités de sexe/genre qui, par le biais de l'institution de l'hétérosexualité leur servant de socle, situent les sujets hommes et femmes dans un rapport d'appropriation (Guillaumin, 1978a). Aussi, en raison de la position cardinale octroyée aux hommes en régime hétéronormatif, ce sont avant tout des fantasmes masculins qui sont posés comme repères et, avec eux, une certaine fétichisation de la virginité, laquelle se trouve confortée par la stigmatisation des filles et des femmes sexuellement agentives. Dans l'ensemble des récits analysés, ces figures de filles et de femmes désirantes sont non seulement dévalorisées, mais brandies en contre-exemples ; désignées par l'injure (Joseph, 2009), elles servent de figures repoussoirs pour les jeunes filles qui, afin d'éviter d'être sanctionnées par l'attribution d'une mauvaise réputation (Clair, 2008), doivent faire montre de pudeur et de retenue. Cela ouvre la porte à de nombreux abus de pouvoir : par crainte de se voir octroyer le stigmate de la putain (Pheterson, [1996] 2001), les personnages féminins sont nombreux à feindre l'innocence ou encore à se laisser faire malgré la douleur infligée par certains types de pratiques sexuelles, laissant ainsi tout le loisir aux personnages masculins d'orchestrer la relation en fonction de leurs seuls désirs.

Sur le plan culturel, le dispositif de la contrainte s'actualise également par l'entremise des « scripts de la violence sexuelle » (Gagnon et Simon, [1991] 2008) ou « scripts du viol » (Marcus, 1992), véhiculés tant par les discours des autres personnages (les parents, au premier chef) que par les nombreux intertextes relayés par les écrivaines. En désignant le dehors comme l'endroit principal où se déploie la violence masculine, ces scripts procèdent à la « vulnérabilisation » des jeunes filles, instillant, chez ces dernières, le réflexe de se percevoir en tant que proies potentielles chaque fois qu'elles mettent le pied hors du domicile familial – ce réflexe acquis au fil des

avertissements répétés des personnages en situation d'autorité dépossédant les personnages féminins de la faculté de même *imaginer* une forme ou une autre de révolte contre une potentielle agression, convaincus qu'ils sont de leur propre impuissance. Enfin, les schémas de la contrainte se trouvent amplifiés par le pouvoir qu'exercent les pères ou leurs représentants (les grands-pères, les frères aînés et les gardiens) sur les protagonistes. La toute-puissance de ces figures s'exprime notamment par l'entremise du contrôle exercé sur le corps de « leurs » filles de même que sur les allées et venues de celles-ci. Dans certains cas, les figures paternelles ont directement recours à la force ; parmi les protagonistes du corpus, plusieurs grandissent sous les coups de celui qui s'arroe le pouvoir sur la famille. Autant préventifs que punitifs, les sévices corporels, manifestations tangibles de la domination patriarcale, ont pour but de garder ou de ramener les filles sur ce qui, en regard de la loi des hommes, constitue le « droit chemin ».

Sur le plan intrapsychique, nous avons vu que la contrainte s'exerçait par le biais du processus de colonisation de l'imaginaire (Roussos, 2007) des personnages féminins par les scénarios patriarcaux précédemment évoqués. En plaçant l'analyse des contraintes psychiques à la suite de celle des patrons culturels, nous avons voulu faire ressortir les liens étroits qui existent entre ces deux niveaux de scripts – comme l'ont d'ailleurs montré les travaux de Gagnon et Simon. Car la propagation des « fictions dominantes » (Jacob, 2001) instaurant et justifiant la dialectique traditionnelle « homme-sujet / femme-objet » n'est pas sans effet sur les schèmes mentaux, lesquels sont toujours façonnés en fonction des structures existantes. Certes, il y a toujours possibilité de réinterpréter les matériaux fournis par l'environnement socioculturel et de les ré-agencer à sa guise (ce qu'illustre bien le principe de « codage/décodage » de Stuart Hall [1994]). Or le fait que nous nous soyons intéressée à des personnages de jeunes filles, lesquels se situent au croisement des rapports de pouvoir découlant des attributions identitaires que sont le sexe et l'âge et qu'ils font face, en ce sens, à un double dispositif de domination (adulte [Firestone, 1970 ; Bonnardel, 2015] et

masculine [Bourdieu, 1998]) a exigé que nous prenions en considération les « limitations de la conscience » (Mathieu, [1985] 2013) ordonnées par cette double oppression qui les caractérise, et qui reposent, entre autres, sur la mise hors de portée des savoirs sur la sexualité, voire sur leur propre corps – la difficulté d’en nommer certaines parties, dont le sexe, et de mettre en mots les désirs ressentis en fait foi. Cette réflexion nous a menée à mesurer l’importance des répercussions de la contrainte à l’intérieur de la sphère intrapsychique. En effet, comment le sujet féminin serait-il en mesure de renégocier, au sein de l’univers intime de ses fantasmes, les modèles reçus de sa culture alors que, d’une part, aucun « contre-discours » (Bourque, 2006) – ou presque – ne vient contrebalancer les scripts phallogcentrés de la sexualité qu’il a introjectés sur de nombreuses années et qu’il est, d’autre part, lui-même dépourvu d’expérience en la matière ? Voilà l’un des obstacles majeurs à l’expression d’un désir féminin autonome que les textes de femmes sur lesquels nous nous sommes penchée mettent en évidence et qui découle du maintien des jeunes filles dans une posture d’ignorance par rapport à la sexualité – ou plutôt par rapport à *leur* sexualité. Cette nuance nous apparaît importante, puisqu’il faut bien voir qu’elles ne sont pas entièrement dépossédées de connaissances dans ce domaine. Celles-ci sont toutefois partielles, restreintes à la seule perspective masculine. Les protagonistes héritent donc d’un savoir forcément incomplet, amputé de sa version féminine. Le décalage ainsi produit entre les modèles androcentrés intériorisés et les désirs ressentis place les personnages féminins dans un état de confusion permanente, elle-même renforcée par les injonctions contradictoires pesant sur eux, entre disponibilité sexuelle et préservation de l’innocence. En résultent de multiples épisodes de dissociation psychique, au cours desquels les protagonistes sont amenées à abandonner leur corps à qui s’autorise à en tirer du plaisir. L’auscultation de la dimension intrapsychique a enfin contribué à mettre en lumière la force normalisatrice des scénarios patriarcaux du désir, lesquels entraînent les jeunes filles à se penser et à se présenter en objets, de façon à projeter une image conforme aux modèles de docilité et

d'obéissance transmis et valorisés par la culture dans laquelle elles baignent. Or un objet ne peut, par définition, être désirant ; sa fonction est d'être désiré. Voilà certainement l'une des raisons pour lesquelles l'expérience du désir, pour certaines, est indissociable de celle de la honte. À tel point que d'aucunes considèrent qu'il vaudrait mieux être prises contre leur gré, plutôt que d'assumer ouvertement leurs désirs.

En ce qui concerne la dimension physique, l'analyse des interactions sexuelles représentées dans les romans du corpus a contribué à dévoiler tant les moyens concrets de l'appropriation du corps des personnages féminins que leurs effets sur la désirance de ces derniers. La majorité des rapports sexuels mis en scène sont obtenus, de la part des personnages masculins, par la contrainte ; soit par l'usage de la force physique, soit par le recours à une parole autoritaire – ces deux usages étant parfois combinés. De la même façon, la profération de menaces de toutes sortes et le harcèlement sont des moyens supplémentaires utilisés par les garçons et les hommes du corpus pour faire céder les jeunes filles à leurs avances. Aussi bien dire que les rapports sexuels représentés sont, ni plus ni moins, extorqués. Le corps des personnages féminins est ensuite littéralement « pris » par l'autre : manié, manipulé, dirigé, tourné et retourné au mépris du plaisir des filles et en dépit de la douleur infligée à celles-ci. Au sein des romans analysés, le corps féminin apparaît ainsi réduit à un instrument mis au service de la jouissance masculine. En raison du surplus de pouvoir octroyé aux personnages masculins, les protagonistes sont non seulement amenées à participer, contre leur gré, au script imposé par l'autre, élaboré au détriment de leurs désirs, mais aussi à reproduire la mécanique servant uniquement à faire jouir cet autre – là réside l'essentiel de leur apprentissage, c'est-à-dire dans l'acquisition de techniques uniquement destinées à satisfaire le sujet mâle (les nombreuses scènes de fellations forcées traduisent bien cela). À cet effet, les personnages féminins font véritablement l'objet d'un (re)dressage. Les effets qui en résultent sont corollaires de l'appropriation qui ciblent les protagonistes et s'expriment par divers motifs

convoquant la dépossession : dépossession du plaisir, certes, mais aussi, de façon plus radicale, de la conscience subjective. Cette désubjectivation est traduite surtout par des images d'étouffement – cette sensation étant parfois métaphorique, parfois bien réelle. Sous sa forme la plus extrême, la désubjectivation mène à la mort du personnage féminin, représentée de manière symbolique (nous en avons vu des exemples dans *Tigre, tigre !*, dans *La fille* et dans *Tracey en mille morceaux*) ou concrète (*L'île de la Merci* et *Une fille est une chose à demi*).

Aborder la représentation de la fabrique du désir féminin sous l'angle du dispositif de la contrainte n'exclut pas de s'intéresser également aux réponses subjectives qu'opposent, par moments, les personnages de jeunes filles aux scripts traditionnels qui les assignent au rôle de l'objet. Voilà tout l'intérêt de la notion de dispositif, dans la mesure où celle-ci tient compte de la qualité de sujet des individus qui sont constitués par lui (Saint-Hilaire, 1998). Aussi avons-nous dédié un chapitre complet aux échappées et aux résistances qui sillonnent le corpus en dépit du poids que font peser les scénarios patriarcaux sur les personnages féminins. L'attribution, aux protagonistes du corpus, de discours faisant montre de l'étendue de leur désirance constitue une entorse certaine aux patrons sexuels dominants, selon lesquels les filles et les femmes sont sans désir, en attente d'être désirées – voire, que leur fonction première est de susciter le désir, faisant d'elles des figures de tentatrices. Certains romans, dont *Le premier été* et *Une fille est une chose à demi* assimilent le désir féminin à une impulsion relevant du monde « sauvage », par opposition à la pudeur attendue des jeunes filles. Si la « sauvagerie » de la sexualité des filles et des femmes constitue, certes, un cliché longtemps relayé par la littérature érotique traditionnelle, ce topos est ici réapproprié par les écrivaines, qui en font un motif subversif. Par opposition aux scripts des contes de fées, largement véhiculés dans les récits, les jeunes filles imaginées par les autrices ne sont pas innocentes ; elles fantasment, observent sans détour celui ou celle qui éveille leur désir et aménagent les conditions nécessaires à la rencontre souhaitée. Certains personnages féminins

s'approprient également leur sexualité en se donnant du plaisir. Aussi, lorsqu'elle est mise en scène, la masturbation féminine est dépeinte comme une expérience nettement plus jouissive que le rapport hétérosexuel (lui-même toujours élaboré autour de la pénétration, comme s'il s'agissait là de la seule pratique possible). Les rapports lesbiens font également contrepoids aux scripts conventionnels. Certes, ces rapports ne sont pas tous égalitaires – la relation entre Lee et sa patronne, Linda, dans *Le règlement*, reproduit la dynamique hétéronormative, fondée sur une répartition inique des pouvoirs. Cet exemple montre la nécessité d'une analyse prenant en considération les différents foyers de la domination, qui ne se limitent pas au sexe/genre, mais qui englobent aussi, dans ce cas précis, l'âge et le statut social. Le corpus recèle toutefois d'autres modèles de relations entre filles, lesquels comptent assurément parmi les plus positifs que nous ayons étudiés ici. L'aspect éthique de ces rapports réside dans l'explicitation du consentement. C'est le cas pour Lee et Tory dans *Le règlement* et de Kim et Charonne dans *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*. À l'inverse de nombreux rapports hétérosexuels où l'acte est imposé au personnage féminin, chacune des partenaires s'assure que les gestes posés soient bel et bien désirés et appréciés par l'autre. Enfin, deux romans proposent des modèles de rébellion contre la violence patriarcale. Dans *Tracey en mille morceaux*, la narratrice défigure l'homme qui s'apprêtait à la violer et le repousse, détournant ainsi le « script du viol », qui dépossède les filles de leur pouvoir de riposte. Dans *La fille*, la complicité de la mère permet à la jeune fille de s'émanciper du statut de victime auquel l'avait assignée le Quincaillier. Ces deux œuvres ne sont pas les seules à offrir des exemples de résistance ; c'est là, toutefois, que celle-ci se fait la plus explicite.

La structure que nous avons élaborée nous a amenée à aborder les différentes facettes de la contrainte l'une après l'autre, chaque dimension ayant été auscultée de manière autonome. Cette façon d'organiser la matière a favorisé une analyse approfondie et détaillée de chacune des formes sous laquelle se présente ce motif dans les œuvres du corpus. Il faut bien voir, cependant, que les

contraintes sont, le plus souvent, simultanées : les violences physiques ont des implications psychiques, et les violences psychiques affectent les corps, jusqu'à entraîner diverses somatisations. De même, les contraintes symboliques ont des effets directs : pensons aux « scripts du viol » (Marcus, 1992) qui, en suscitant diverses émotions dont la peur, paralysent, en quelque sorte, tant la psyché que le corps – comme nous l'avons vu, bien des personnages n'osent pas bouger en présence de l'autre, même si cela oblige à endurer la douleur.

Dans la conclusion de son ouvrage phare sur les romans de l'adolescence au féminin écrits par des autrices états-uniennes entre 1920 et 1980, Barbara A. White s'interroge sur la façon dont les figures de jeunes filles seront dépeintes dans le futur :

Perhaps the most crucial question is whether novelists of the future will conceive of womanhood in the overwhelmingly negative way of their predecessors. Will they continue to portray growing up female as a loss, as entering of a tightly enclosed space that entails the death of the self? (1985 : 197)

La présente thèse ne prétend pas répondre à cette question, qui nécessiterait un travail d'envergure sur l'ensemble des dimensions qui composent le passage des jeunes filles à l'âge adulte. Force est de constater, néanmoins, que du point de vue de la sexualité, les représentations proposées par les écrivaines témoignent de la rémanence de modèles archaïques situant les personnages féminins comme objets de leur propre initiation sexuelle. Dans les récits imaginés par les écrivaines, lesquels sont ponctués d'innombrables violences (petites et grandes), la « première fois » des personnages féminins, définie en termes hétéronormatifs, n'est que rarement satisfaisante, et représente davantage une épreuve à endurer, souvent à son corps défendant : Anna (*D'acier*), Solange (*Clèves*), Cyrille (*Tu me trouves comment ?*) et Kim (*Si tout n'a pas péri avec mon innocence*) sont harcelées par leur partenaire jusqu'à ce qu'elles finissent par céder sous la pression ; Hélène (*L'île de la Merci*) flotte au-dessus de son corps, attendant impatiemment que Thomas en finisse ;

Catherine (*Le premier été*), si elle laisse libre cours à ses désirs avec le garçon Mougel, est ensuite submergée par la honte ; enfin, Aïcha (*Et au pire on se mariera*) et Catherine (*La déesse des mouches à feu*) vivent leur première expérience sexuelle dans la douleur, comme bien d'autres protagonistes nommées précédemment, d'ailleurs. D'autres « premières fois » relèvent carrément de l'agression, représentant, en ce sens, des « entrées forcées » dans la sexualité, selon l'expression que nous avons proposée : Lee (*Le Règlement*) est violée par son père ; Margaux (*Tigre, tigre !*), Rory Dawn (*La fille*) et la narratrice d'*Une fille est une chose à demi* sont violées par un homme adulte, figure du père (un gardien, dans le cas de Margaux et de Rory Dawn et un oncle, dans le cas de la narratrice du roman d'Eimear McBride). Quant à Tracey (*Tracey en mille morceaux*), elle est violée par Billy Speed, dans la voiture de celui-ci. Des personnages féminins analysés, seule Marie (*La vie heureuse*) semble échapper au « scénario de la première fois » – dans l'ensemble littéralement dépeint comme mortifère. Dans le roman de Nina Bouraoui, cela s'explique par le fait que la narratrice n'a pas de relation hétérosexuelle ; elle n'est donc pas soumise à ce rituel, au cours duquel le sujet masculin s'approprie le corps du sujet féminin en lui « prenant sa virginité », pour reprendre l'expression consacrée. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle ne subisse pas les effets du dispositif de la contrainte : rappelons qu'elle est amenée, comme les autres personnages du corpus, à se figurer en proie potentielle de la violence masculine, ce qui restreint sa mobilité spatiale, et qu'elle est confrontée à l'impossibilité d'exprimer son désir pour Diane, dépourvue qu'elle est de modèles lesbiens.

Cela dit, il serait faux de croire que les jeunes filles imaginées par les écrivaines subissent passivement les contraintes auxquelles elles sont assujetties. À notre sens, le malaise attribué aux personnages féminins, qui traverse l'entièreté du corpus, représente déjà une forme de résistance qu'il convient de ne pas négliger – voire, c'est précisément ce malaise qui fournit aux œuvres leur matériau dramatique. La dissociation, la colère, l'angoisse, la confusion et les somatisations

diverses (les nausées, les maux de toutes sortes et les pertes de conscience, entre autres) sont autant de motifs convoqués par les autrices pour rendre compte du trouble qui afflige les protagonistes au moment de leur « entrée dans la sexualité ». Or en raison du jeune âge des personnages féminins, cette résistance n'a pas encore les mots pour se dire, et s'exprime avant tout par le corps ; un corps souffrant, dont l'affliction demeure insaisissable par l'esprit³²⁵. Le mal-être des jeunes filles témoigne d'un refus qui, bien qu'il soit informe, n'en demeure pas moins présent et signifiant. La difficulté des personnages féminins à articuler ce refus, ou cette résistance, nous apparaît redevable au fait que ces derniers n'appartiennent à aucune communauté leur reconnaissant leur statut de sujet. Certes, il y a bien, dans le corpus, quelques amies, qui font figure d'alliées et de confidentes (pensons à Francesca, l'amie d'enfance d'Anna dans *D'acier* et à Myriam, complice de Cyrille jusqu'au moment de leur première relation sexuelle dans *Tu me trouves comment ?*). L'ordre hétéronormatif, qui octroie une valeur supérieure aux rapports hommes-femmes tout en déniait l'importance des relations entre femmes (Rich, 1981) a toutefois invariablement raison de ces amitiés. Au sein du scénario romantique canonique, lequel colonise l'imaginaire des protagonistes, il ne peut y avoir qu'une seule élue ; les alliances entre filles sont, de ce fait, transformées en rivalités dès qu'un garçon ou un homme entre en scène, chacune cherchant à se tailler une place dans un monde gouverné par la loi des hommes, quitte à renier sa semblable. Cette scission opérée au cœur du groupe des filles a pour effet d'isoler les personnages féminins, les laissant seuls à faire face au dispositif de la suprématie masculine³²⁶. Pour reprendre les mots de Luce Irigaray, les

³²⁵ Cela va de pair avec ce qu'Anne Hébert exprimait, dans un entretien avec Paule Lebrun, à propos de la révolte de ses personnages féminins : « Mes personnages traduisent physiquement leur douleur. La révolte est tellement obscure, tellement lointaine, tellement forte, que c'est le corps qui la prend. Chez mes femmes, le corps est la parole. » (Hébert, dans Lebrun, 1976 : 88)

³²⁶ Notons également que cette absence de transversalité illustre, de la même façon, la « domination adulte » (Bonnardel, 2015) – la reconnaissance provenant d'un adulte ayant une valeur supérieure à celle octroyée par les pairs.

jeunes filles étant dépourvues d'une culture féminine reconnue, « elles demeurent dans la dérégulation de ne pas se connaître ni s'aimer elles-mêmes. » (1984 : 70)

L'absence d'une communauté solidaire élimine, en outre, la possibilité de mettre en commun une expérience partagée de l'oppression afin d'en tirer du sens et de développer une « conscience de genre » (Varikas, 1986), première étape vers l'émancipation. La plupart des protagonistes demeurent, pour la majorité du récit, à un stade *infra*, soit celui qui précède la prise de conscience de la domination : c'est ce que nous avons appelé le « ressenti de genre ». Toutes les jeunes filles représentées ressentent l'injustice, la blessure, l'atteinte à l'intégrité ; peu d'entre elles sont en mesure de les reconnaître formellement et, partant, de s'en prémunir. Quelques-unes, seulement, parviennent à se révolter contre les violences subies. L'absence de relations privilégiées entre les protagonistes et leurs pareilles, lesquelles ont le potentiel de fournir les conditions d'éveil de la conscience – par opposition à la « conscience anesthésiée » des dominées (Mathieu, [1985] 2013 : 199) – maintient, donc, les personnages féminins dans une posture d'impouvoir qui, au final, permet au dispositif de la contrainte de se perpétuer. Les jeunes filles n'étant pas outillées pour identifier les signes d'une relation abusive, les garçons et les hommes, qui profitent du surplus de pouvoir qui leur est attribué pour imposer le rapport sexuel, s'en sortent généralement indemnes. Les violences déployées contre les personnages féminins demeurant impunies, elles se trouvent normalisées, et confortent, de ce fait, les « scripts du viol » (Marcus, 1992) déjà incorporés par les jeunes filles.

Enfin, dans les œuvres où elles sont représentées, l'insoumission et la désobéissance au féminin surviennent tardivement, soit à la toute fin des récits. Alors que cette configuration précise de la diégèse rend compte, d'une part, des nombreux obstacles dressés sur le chemin des personnages de jeunes filles, elle témoigne également, d'autre part, d'une ouverture vers d'autres

possibles, laquelle annonce – on peut l’espérer – un changement de paradigme dans la représentation de la sexualité des personnages féminins jeunes.

Certes, la culture contemporaine n’est pas exempte de personnages féminins rebelles ; ceux-ci sont toutefois le plus souvent adultes. Aussi, il semble que, à l’heure actuelle, la révolte au féminin s’exprime davantage au cinéma et à la télévision que dans la littérature. Depuis *Thelma et Louise* (1991), des figures de *femmes* rebelles, déterminées à répondre à la violence subie, font sporadiquement leur apparition tant au petit qu’au grand écran : pensons notamment à Jessica Jones, de la série éponyme (Mélissa Rosenberg, 2015³²⁷), à Furiosa, protagoniste du film *MadMax : Fury Road* (George Miller, 2015) et à Mildred Hayes, la mère vengeresse de *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* (Martin McDonagh, 2017). Les personnages féminins centraux de *Kill Bill* (1 et 2) et de *Death Proof* (Quentin Tarantino, respectivement 2003, 2004 et 2007) sont également résolus à se faire justice. Or il faut voir que ces personnages, tirés d’œuvres ayant obtenu un grand succès – et ayant, de ce fait, profité d’une importante visibilité – sont tous, ou presque³²⁸, issus d’un imaginaire masculin. De même, la tradition du « Rape and revenge film », sous-genre du cinéma d’horreur, fondée sur l’illustration d’une vengeance, souvent sanglante, menée par un personnage féminin ayant précédemment subi un viol, bien qu’elle offre quelques exemples intéressants de resubjectivation à la suite d’une agression, demeure largement dominée par des réalisateurs hommes, et encore très peu investie par les créatrices. Les femmes apparaissent ainsi moins disposées, ne serait-ce qu’à *penser* la revanche, laquelle passe nécessairement par le recours à une certaine violence. Quant aux représentations cinématographiques et télévisuelles de personnages de *jeunes filles* révoltées, elles se font beaucoup plus rares. L’un des plus subversifs,

³²⁷ Précisons que malgré que Rosenberg soit la créatrice de la série télévisée *Jessica Jones*, ce personnage de bande dessinée a d’abord été inventé par Brian Michael Bendis et Michael Gaydos.

³²⁸ Le scénario de *Thelma et Louise* a été écrit par la scénariste et réalisatrice Callie Khouri.

à notre connaissance, est une fois de plus tiré de l'imagination d'un homme : il s'agit d'Hayley Stark, protagoniste du film *Hard Candy* (David Slade, 2006), qui piège un homme qu'elle sait responsable d'avoir enlevé, violé et tué une jeune fille, et le pousse ultimement au suicide.

Du côté des représentations littéraires, on peut penser à la pièce de théâtre *Citrouille* de Jean Barbeau³²⁹ (1974) et au conte urbain « Joyeux Noël Julie » d'Yvan Bienvenue (1996) qui, tous deux, mettent en scène un groupe de femmes décidant de séquestrer un homme afin de lui régler ses comptes. Dans la littérature au féminin, toutefois, ces figures se font plus rares. Bien sûr, on ne peut passer sous silence les personnages de jeunes femmes rebelles, procédant au retournement de la violence contre leur agresseur, qui traversent l'œuvre de Virginie Despentes depuis *Baise-moi* (1993) – il s'agit toutefois encore là de filles un peu plus vieilles, sorties de cette tranche d'âge à laquelle est socialement accolée l'idée d'adolescence. Ce genre de récits, comme en propose l'écrivaine depuis son entrée sur la scène littéraire, demeure cependant, somme toute, plutôt marginal. Cette rareté que l'on observe dans la production littéraire des femmes porte à croire qu'il serait, en quelque sorte, plus aisé, pour un écrivain homme, de projeter sa propre agentivité sur un personnage féminin et, ainsi, d'imaginer la vengeance des filles³³⁰. À l'inverse, comme l'analyse présentée dans cette thèse le montre bien, les écrivaines apparaissent davantage liées par la conscience d'appartenir à un groupe dominé et sont, en cela, plus à même de percevoir – et d'illustrer – les contraintes imposées aux jeunes filles au moment où elles prennent connaissance de leurs désirs. La mise en place d'un sujet féminin à la fois jeune et agentif demande un travail de déconstruction supplémentaire de la part des autrices. Au sein du corpus étudié, il est le plus

³²⁹ Notons que la pièce a suscité de nombreuses critiques, entre autres d'Evelyn Dumas, à l'époque rédactrice en chef du *Jour* : « *Citrouille* introduit tout juste une variante des fantasmes pornographiques masculins, une inversion simple du thème séculaire de l'homme qui humilie, bat, mutile, viole la femme. » (1975, citée dans Smith, 1977 : 38)

³³⁰ C'est également la conclusion à laquelle nous aboutissons dans notre mémoire de maîtrise, portant sur le désir féminin adolescent dans un corpus mixte de quatre œuvres québécoises contemporaines. (Dussault Frenette, 2016)

souvent impossible, pour les personnages féminins, de repousser celui qui les déshabille contre leur gré, les maintient sur le dos ou à genoux et les pénètre de force, tant ce script qui repose sur la possession du corps féminin, qui doit être « pris » par un homme pour entrer dans la sexualité, est ancré profondément dans les imaginaires.

En dépit de cela, certaines écrivaines entreprennent progressivement de mettre de l'avant des personnages de jeunes filles s'attribuant le droit de riposter à la violence des hommes. Pensons, entre autres, au groupe de filles de *Foxfire: Confessions of a Girl Gang* de Joyce Carol Oates (1993), dont le long processus de révolte est amorcé par une première vengeance envers un professeur pédophile. Mentionnons également les deux protagonistes du roman *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce* de Lola Lafon (2011), qui rendent publique leur colère envers l'homme qui a agressé l'une d'elles en traçant des graffitis sur les murs de la ville, de même qu'à la Dora de Lidia Yuknavitch, laquelle se venge de son psychanalyste dans *Dora: A Headcase* (2012), une réécriture du cas d'Ida Bauer, rapporté par Freud dans l'ouvrage *Cinq psychanalyses* (1935). Or, à la différence des personnages féminins de notre corpus, ceux que nous venons de nommer bénéficient de relations d'amitié durables avec d'autres filles, lesquelles rendent possible la création d'un espace de résistance lui-même façonné par une « contre-culture de genre » (Dorlin, 2015 : 40), soit une culture allant à l'encontre du modèle féminin dominant, fondé sur la docilité et l'abnégation. On ne peut que souhaiter continuer de voir se multiplier, au cours des années à venir, ces représentations d'alliances solidaires entre filles, indispensables à l'émergence d'une conscience féministe afin de mettre fin, par le pouvoir de la reconnaissance mutuelle octroyée entre semblables, aux « scripts du viol » (Marcus, 1992) qui dominent la culture. C'est à une réécriture des scénarios de l'entrée dans la sexualité que nous en appelons, à un réaménagement des paradigmes symbolique qui président à l'initiation sexuelle des jeunes filles, pour que celles-ci

soient désormais en mesure et en droit de refuser ce qui les fait souffrir, mais aussi, surtout, d'acquiescer à leurs propres désirs.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS DE FICTION

- AVALLONE, Silvia (2011), *D'acier*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Liana Levi, coll. « Piccolo ».
- BAYAMACK-TAM, Emmanuelle (2013), *Si tout n'a pas péri avec mon innocence*, Paris, P.O.L., coll. « Folio ».
- BIENVENU, SOPHIE (2011), *Et au pire on se mariera*, Montréal, La Mèche.
- BOURAOUI, Nina (2002), *La vie heureuse*, Paris, Stock, coll. « Livre de poche ».
- DARRIEUSSECQ, Marie (2011), *Clèves*, Paris, P.O.L.
- FRAGOSO, Margaux (2011), *Tigre, tigre!*, traduit de l'anglais par Marie Darrieussecq, Paris, Flammarion.
- HASSMAN, Tupelo ([2012] 2014), *La fille*, traduit de l'anglais par Laurence Kiefé, Paris, Bourgois.
- KUPERMAN, Nathalie (2001), *Tu me trouves comment ?*, Paris, Gallimard.
- LEWIS, Heather ([1994] 2010), *Le règlement*, traduit de l'américain par Elsa Boyer, Paris, P.O.L.
- MCBRIDE, Eimear ([2013] 2015), *Une fille est une chose à demi*, traduit de l'anglais par Georgina Tacou, Paris, Buchet/Chastel.
- MEDVED, Maureen ([1998] 2007), *Tracey en mille morceaux*, traduit de l'anglais par Claire Chabalière et Louise Chabalière, Montréal, Les Allusifs.
- PERCIN, Anne (2011), *Le premier été*, Paris, Éditions du Rouergue, coll. « La brune ».
- PETTERSEN, Geneviève (2014), *La déesse des mouches à feu*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Polygraphe ».
- TURCOTTE, Élise (1997), *L'île de la Merci*, Montréal, Leméac.

AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES MENTIONNÉES

- ARCAN, Nelly (2001), *Putain*, Paris, Seuil.
- ARCAN, Nelly (2004), *Folle*, Paris, Seuil.
- BARBEAU, Jean (1975), *Citrouille*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Leméac ».
- BIENVENUE, Yvan (1996), « Joyeux Noël Julie », *Moebius*, n° 66, p. 51-61.
- BLAKE, William ([1794] 2002), *Les Chants de l'Innocence et de l'Expérience*, trad. de l'anglais par Alain Suied, Paris, Éditions Arfuyen.
- DE SAINT PHALLE, Niki ([1994] 2010), *Mon secret*, Paris, La Différence.
- DELORME, Wendy (2013), « Merveilleuse Angélique » dans BOISCLAIR et DUSSAULT FRENETTE, *Femmes désirantes. Art, littérature, représentation*, Montréal, remue-ménage, p. 25-32.
- DELORME, Wendy (2007), *Quatrième génération*, Paris, Grasset.
- DESAÏ, Kishwar ([2010] 2016), *Témoin de la nuit*, trad. de l'anglais par Benoîte Dauvergne, Paris, Éditions de l'Aube, coll. « L'Aube noire poche ».
- DESPENTES, Virginie ([1993] 1996), *Baise-moi*, Paris, Florent-Massot.
- LAFON, Lola (2011), *Nous sommes les oiseaux de la tempête qui s'annonce*, Paris, Flammarion.
- MAUPASSANT, Guy de ([1883] 1966), *Une vie*, Paris, Albin Michel, coll. « Le livre de poche ».
- OATES, Joyce Carol (1993), *Foxfire: Confessions of a Girl Gang*, Dutton Penguin.
- WOOLF, Virginia ([1929] 1992), *Une chambre à soi*, Paris, Denoël.
- YUKNAVITCH, Lidia (2012), *Dora: A Headcase*, Portland, Hawthorne Books.

ÉTUDES ET RÉCEPTION CRITIQUES DES ŒUVRES DU CORPUS

- CAHILL, Susan (2017), « A Girl is a Half-formed Thing?: Girlhood, Trauma, and Resistance in Post-Tiger Irish Literature », *Literature Interpretation Theory*, vol. 28, n° 2, 153-171
- CÔTÉ, Nicole (2009), « *L'île de la Merci*, ou la négociation d'une identité », dans Daniela DI CECCO, *Portraits de jeunes filles. L'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones*, Paris, L'Harmattan, p. 99-118.
- CÔTÉ, Nicole (2006), « *L'île de la Merci*, ou comment éviter le désastre », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, p. 47-58.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2013), « Désirer l'indésirable : la double transgression au féminin dans *Le premier été* d'Anne Percin », dans Isabelle BOISCLAIR et Catherine DUSSAULT FRENETTE (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, remue-ménage, p. 125-142.
- LE MEN, Suzanne (2013), *Déjouer la valeur d'origine dans Garçon manqué de Nina Bouraoui et Clèves de Marie Darrieussecq*, Mémoire de Master 1, Université Paris 8 Saint-Denis.
- MACDONALD, Tanis (2013), « "Something's Missing": Exploding Girlhood and Narrative in *The Tracey Fragments* », dans David R. JARRAWAY (ed.) *Double-Takes: Intersections Between Canadian Literature and Film*, Ottawa, University of Ottawa Press, p. 317-330.
- SAINT-MARTIN, Lori (2015, 23 octobre), « Étranges "séductions" », *Françoise Stéréo*, [en ligne], <http://francoisestereo.com/etranges-seductions-2/>
- THRONE, Morgan Elisabeth (2017), « Willfulness, Shame, and Trauma in Eimear McBride's Novels », Mémoire de maîtrise, Villanova, Villanova University.
- WISKER, Gina (2015), « "I Am Not That Girl": Disturbance, Creativity, Play, Echoes, Liminality, Self-Reflection and Stream of Consciousness in Eimear McBride's *A Girl Is a Half-formed Thing* », *Hecate*, vol. 41, n° 1-2, p. 57-77

DOCUMENTS AUDIOVISUELS

- DE PALMA, Brian (1983), *Scarface*, Universal Pictures, 170 min.
- HAMILTON, David (2013), Entrevue télévisée avec Patrick Simonin, *L'invité*, TV5.
- MARSHALL, Garry (1990), *Pretty Woman*, Buena Vista Pictures, 119 min.
- MCDONAGH, Martin (2017), *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri*, Fox Searchlight Pictures, 115 min.
- MILLER, George (2015), *Mad Max: Fury Road*, Warner Bros. Pictures, 120 min.
- MULLAN, Peter (2002), *The Magdalene Sisters*, Miramax Films, 114 min.
- ROSENBERG, Melissa (2015), *Jessica Jones*, Netflix.
- SCOTT, Ridley (1991), *Thelma et Louise*, MGM, 129 min.
- SLADE, David (2006), *Hard Candy*, Lionsgate, 104 min.
- SUD, Veena (2011-2014), *The Killing*, AMC; Netflix.
- TARANTINO, Quentin (2007), *Death Proof*, Dimensions Films, 114 min.
- TARANTINO, Quentin (2004), *Kill Bill 2*, Miramax Films, 136 min.
- TARANTINO, Quentin (2003), *Kill Bill 1*, Miramax Films, 111 min.
- ZANARDO, Lorella (2009), *Il corpo delle donne*, [en ligne], <http://www.ilcorpodelledonne.net/documentario/>

RÉFÉRENCES THÉORIQUES

- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff Paris, Payot, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque ».
- AGAMBEN, Giorgio ([2005] 2006), *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot, coll. « Rivages poche / Petite bibliothèque ».
- AHMED, Sara (2010), « Happy Objects », dans Melissa GREGG et Gregory J. Seigworth (ed.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press.
- AHMED, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotions*, New York, Routledge.
- ALBANESI, Heather (2010), *Gender and Sexual Agency: How Young People Make Choices About Sex*, New York, Lexington Books.
- ALTROWS, Aiyana (2016), « Rape Scripts and Rape Spaces: Constructions of Female Bodies in Adolescent Fiction », *International Research in Children's Literature*, vol. 9, n° 1, p. 50-64.
- AMY, Jean-Jacques (2008), « Certificates of Virginity and Reconstruction of the Hymen », *The European Journal of Contraception and Reproductive Health Care*, vol. 13, n° 2, p.111-113.
- ANÇAN, Catherine et Patrice DESMONS (dir.) (2017), *Scripts et sexualité : de la théorie à la pratique – et retour*, GayKitschCamp/Colères du présent, 263 p.
- ANDRO, Armelle (2008), « Les jeunes qui n'ont pas encore eu de rapport sexuel, entre normes sociales et manque d'opportunité », dans Nathalie BAJOS et Michel BOZON (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte.
- ANGENOT, Marc (1992), « Que peut la littérature ? Sociocritique littéraire et critique du discours social », dans Jacques NEEFS et Marie-Claire ROPARS, *La politique du texte, enjeux sociocritiques pour Claude Duchet*, Lille, Presses Universitaires de Lille, p. 10-27.
- ANIZON, Emmanuelle (2016, 23 novembre), « David Hamilton, le chasseur de jeunes filles », *L'Obs*, [en ligne], <https://tempsreel.nouvelobs.com/societe/20161123.OBS1630/david-hamilton-le-chasseur-de-jeunes-filles.html>
- ATKINS, Christine E. (2000), *"Don't Walk Alone": Twentieth Century American Women Writers and Narratives of Violence*, (Thèse de doctorat), Université d'État de New York, Albany.
- AYRAL, Sylvie et Yves RAIBAUD (dir.) (2014), *Pour en finir avec la fabrique des garçons*, Pessac, Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.
- AYRAL, Sylvie (2011), *La fabrique des garçons : sanctions et genre au collègue*, Paris, PUF.
- BAJOS, Nathalie et Michel BOZON (2008), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte.
- BARRY, Kathleen (1979), *Female Sexual Slavery*, New York, New York University Press.
- BARTHES, Roland (1973), *Théorie du texte*, *Encyclopaedia Universalis*.
- BEAUVOIR, Simone de ([1949] 1976), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », tome I, « Les faits et les mythes », tome II, « L'expérience vécue ».
- BENJAMIN, Jessica (1998), *Shadow of the other. Intersubjectivity and gender in psychoanalysis*, Londres, Routledge.
- BENJAMIN, Jessica ([1996] 2012), *Imaginaire et sexe. Essais sur la reconnaissance et la différence sexuelle*, trad. de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Payot.
- BENJAMIN, Jessica ([1988] 1992), *Les liens de l'amour*, trad. par Madeleine Rivière, Paris, Métailier.
- BENJAMIN, Jessica (1988), *The Bonds of Love. Psychoanalysis, feminism, and the problem of domination*, New York, Pantheon Books.
- BENVENISTE, Emile (1970), « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, n° 17, p. 12-18.

- BESSIN, Marc (2009), « Les âges de la sexualité. Entretien avec Michel Bozon », *Mouvements*, vol. 3, n° 59, p. 123-132.
- BLAIRON, Jean, Carine DE BUCK, Diane HUPPERT, Jean-Pierre LEBRUN, Vincent MAGOS, Jean-Paul MATOT, Jérôme PETIT et Laurence WATILLON (2012), *Hypersexualisation des enfants*, Bruxelles, Fabert, coll. « Temps d'arrêt ».
- BLANK, Hanne (2007), *Virgin: The Untouched History*, New York, Bloomsbury.
- BOISCLAIR, Isabelle (2018, à paraître), *S'appartenir*, Québec, Nota Bene.
- BOISCLAIR, Isabelle (2017a), « Écho : faire entendre la voix du père » dans I. BOISCLAIR, C. CHUNG, J. PAPILLON et K. ROSSO, *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, remue-ménage, 259-278.
- BOISCLAIR, Isabelle (2017b), « Ornement » dans S. ZACCOUR et M. LESSARD, *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Montréal, Somme Toute, p. 150-154.
- BOISCLAIR, Isabelle (2012), « Mourir ou jouir : détournement et retournement des scripts sexuels hétéronormatifs dans Borderline de Marie-Sissi Labrèche », dans « Femmes voyelles. Écrivaines du Québec », *Francofonia*, Université de Bologne, n° 62, printemps, p. 69-81.
- BOISCLAIR, Isabelle (2007), « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans Putain de Nelly Arcan » dans Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Pulim, coll. « Espaces humains », p. 111-123.
- BOISCLAIR, Isabelle (2002), *Lectures du genre*, Montréal, remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle (2000), « Au pays de Catherine », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 2, p. 111-125.
- BOISCLAIR, Isabelle, Christina CHUNG, Joëlle PAPILLON et Karine ROSSO (2017), *Nelly Arcan. Trajectoires fulgurantes*, Montréal, remue-ménage, 309 p.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN (2016), « La conception du genre, les textes littéraires et la production des identités sexuées » dans Lori SAINT-MARTIN et Enrique DEL ACEBO IBÁÑEZ (dir.), *Género, Literatura Y mundo Sociocultural*, Buenos Aires, Montréal, Milena Caserola/IREF, p. 31-66.
- BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE (2016), « Consentement et contrainte : pour une lecture féministe de *La société des affects*, *Littéraires après tout*, [en ligne], http://litterairesaprestout.blogspot.ca/2016/02/consentement-et-contrainte-pour-une_16.html
- BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE (2015), « Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 14, p. 76-102.
- BOISCLAIR, Isabelle et Catherine DUSSAULT FRENETTE (2013), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, remue-ménage.
- BOISCLAIR, Isabelle et Lori SAINT-MARTIN (2006), « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27.
- BOOF-VERMESSE, Isabelle (2014), « Masquereading : mascarade et lecture, l'élargissement du répertoire », dans Guyonne LEDUC (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature. Masquereading*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes », p. 185-196.
- BONNARDEL, Yves (2015), *La domination adulte. L'oppression des mineurs*, Myriadis.
- BORDO, Susan (1993) *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley, University of California Press.
- BOURDIEU, Pierre (1998), *La domination masculine*, Paris, Seuil.

- BOURDIEU, Pierre ([1984] 2002), « La “jeunesse” n’est qu’un mot » dans Pierre BOURDIEU, *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, p. 143-154.
- BOURQUE, Dominique (2006), *Écrire l’inter-dit. La subversion formelle dans l’œuvre de Monique Wittig*, Paris, L’Harmattan.
- BOZON, Michel (2012), « Autonomie sexuelle des jeunes et panique morale des adultes. Le garçon sans frein et la fille responsable », *Agora débats/jeunesses*, n° 60, p. 121-134.
- BOZON, MICHEL (2009a), *Sociologie de la sexualité*, Paris, A. Colin, coll. « Domaines et approches ».
- BOZON, Michel (2009b), « Jeunesse et sexualité (1950-2000). De la retenue à la responsabilité de soi » dans Ludivine BANTIGNY et Ivan JABLONKA (dir.), *Jeunesse oblige. Histoire des jeunes en France XIXe-XIXe siècle*, Paris, PUF, p. 225-243.
- BOZON, Michel (2008), « Premier rapport sexuel, première relation : des passages attendus » dans M. BOZON et N. BAJOS (dir.), *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte, p. 117-147.
- BOZON, Michel (2001a), « Orientations intimes et constructions de soi. Pluralité et divergences dans les expressions de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42, p. 11-40.
- BOZON, Michel (2001b), « Les cadres sociaux de la sexualité », *Sociétés contemporaines*, n° 41-42, p. 5-9.
- BOZON, Michel (2001c), « Sexualité et genre », dans J. LAUFER, C. MARRY et M. MARUANI (dir.), *Masculin-Féminin : questions pour les sciences de l’homme*, Paris, Presses universitaires de France, p. 169-186.
- BOZON, Michel (1999), « Les significations sociales des actes sexuels », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 128, n° 128, p. 3-23.
- BOZON, Michel (1993), « L’entrée dans la sexualité adulte : le premier rapport et ses suites », in Michel Bozon et Henri Leridon, *Sexualité et sciences sociales*, *Population*, n° 5, p. 1317-1352.
- BROQUA, Christophe et Fred EBOKO (2009), « La fabrique des identités sexuelles », *Autrepart*, vol. 1, n° 49, p. 3-13.
- BROSSARD, Nicole ([1985] 2009), *La lettre aérienne*, Montréal, remue-ménage.
- BROWNMILLER, Susan ([1975] 1976), *Le viol*, trad. de l’américain par Anne Villelaur, Opuscule.
- BROWNMILLER, Susan (1975), *Against Our Will: Men, Women and Rape*, New York, Simon and Schuster.
- BUTLER, Judith ([2004] 2006), *Défaire le genre*, trad. de l’anglais par Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER, Judith (2003), « Afterword. After Loss, What Then? » dans David L. ENG et David KAZANJIAN (dir.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, Los Angeles et Londres, University of California Press, p. 467-473.
- BUTLER, Judith ([1997] 2004), *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, traduit de l’anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- BUTLER, Judith ([1997] 2002), *La Vie psychique du pouvoir*, traduit de l’américain par Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Scheer.
- BUTLER, Judith ([1990] 2006), *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, traduit de l’anglais par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 281 p.
- CALIFIA, Pat (2008 [1994]), *Sexe et utopie*, trad. de l’américain par Patrick Ythier, Paris, La Musardine, coll. « l’attrape-corps ».

- CALOGERO, Rachel M. (2004), « A Test Of Objectification Theory: The Effect Of The Male Gaze On Appearance Concerns In College Women », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 28, n° 1, p. 16–21.
- CARON, Caroline (2014), *Vues, mais non entendues : les adolescentes québécoises et l'hypersexualisation*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Sociologie au coin de la rue ».
- CARPENTER, Laura (2005), *Virginity Lost: An Intimate Portrait of First Sexual Experiences*, New York, NYU Press.
- CHETCUTI, Natacha ([2010] 2013), *Se dire lesbienne. Vie de couple, sexualité, représentation de soi*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Sociologie ».
- CHETCUTI, Natacha et Maryse JASPARD (2012) (dir.), *Violences envers les femmes. Trois pas en avant deux pas en arrière*, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme ».
- CIXOUS, Hélène (1977), *La venue à l'écriture*, Paris, Union générale d'édition, coll. « 10/18 ».
- CLAIR, Isabelle (2012), « Le pédé, la pute et l'ordre hétérosexuel », *Agora débats/jeunesses*, n° 60, p. 67-78.
- CLAIR, Isabelle (2010a), « France. Des filles en liberté surveillées, dans les espaces ruraux et périurbains aujourd'hui » dans Véronique BLANCHARD (dir.), *Les jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identité XIXe-XXIe siècle*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », p. 321-329.
- CLAIR, Isabelle (2010b), « Je suis une salope », dans Christophe GIRAUD, Olivier MARTIN et François de SINGLY (dir.), *Nouveau manuel de sociologie*, Paris, Armand Colin, p. 156-165.
- CLAIR, Isabelle (2008), *Les jeunes et l'amour dans les cités*, Paris, Armand Colin, coll. « Individu et société ».
- CLAIR, Isabelle (2007), « La division genrée de l'expérience amoureuse. Enquête dans des cités d'habitat social », *Sociétés et Représentations*, n° 24, p. 145-160.
- CLAIR, Isabelle (2007), « Amours adolescentes dans des quartiers d'habitat social », *Informations sociales*, n° 144, p. 118-125.
- CLOVER, Carol J. ([1992] 2015), *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press.
- COLLADO, Mélanie E. (2009), « Ce n'est pas drôle d'être une fille ! Portraits de l'adolescence féminine dans l'œuvre de Lucie Delarue-Mardrus », dans D. DI CECCO, *Portraits de jeunes filles. L'adolescence féminine dans les littératures et les cinémas français et francophones*, Paris, L'Harmattan, p. 33-46.
- COLLARD, David (2014), « Interview with Eimear McBride », *The White Review*, [en ligne], <http://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-eimear-mcbride/>
- COLLIN, Françoise (1978), « No man's land : réflexion sur l'esclavage volontaire des femmes », *Les femmes et leurs maîtres* (sous la direction de Maria A. Macciochi), Paris, Christian Bourgois Editeur, 1978, 141-158.
- CONNELL, Noreen et Cassandra WILSON (1974), *Rape: The First Sourcebook for Women*, New American Library.
- COURT, Martine (2017), *Sociologie des enfants*, Paris, La Découverte.
- CRISTIANSON, Monica et Carola ERIKSSON (2013), *Myths and misconceptions: Midwives' perception of the vaginal opening or hymen and virginity*, *British Journal of Midwifery*, vol. 21, n° 2, p. 108-115.
- DARDIGNA, Anne-Marie (1980), *Les châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Paris, François Maspero.
- DAVIS, Angela Y. ([1981] 1983), *Women, Race & Class*, New York, Vintage Books.

- DE LAURETIS, Teresa (2007), « La technologie du genre », *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*, trad. de Marie-Hélène Bourcier, La Dispute, coll. « Le genre du monde », p. 37-94.
- DE LAURETIS, Teresa (2000), « Desire in Narrative » dans Martin MCQUILLAN (ed.) *The Narrative Reader*, Londres ; New York, Routledge, p. 204-212.
- DEL PRADO BIEZMA, Javier (2005), « Deux procédés de la poéticité moderne », *Bulletin Hispanique*, vol. 107, n° 1, p. 155-167.
- DELPHY, Christine (1998 et 2001), *L'ennemi principal*. Tome I. *Économie politique du patriarcat*, Paris, Syllepse. Tome 2. *Penser le genre*, Paris, Syllepse.
- DELVAUX, Martine (2016), « Ce que le pop apprend au féminisme : “Charlie’s Angels”, “Thelma and Louise”, “Jessica Jones”, et quelques autres », Colloque « Imaginaires, théories et pratiques de la culture populaire contemporaine », organisé par Pop en Stock/Figura, Montréal, UQÀM, 17 juin, [en ligne], <http://oic.uqam.ca/fr/communications/ce-que-le-pop-apprend-au-feminisme-charlies-angels-thelma-and-louise-jessica-jones-et>
- DELVAUX, Martine (2013), *Les filles en série. Des Barbies aux Pussy Riot*, Montréal, remue-ménage.
- DESPENTES, Virginie (2006), *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, coll. « Livre de Poche ».
- DÉTREZ, Christine (2002), *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- DÉTREZ, Christine et Anne SIMON (2006), *À leur corps défendant. Les femmes à l’épreuve du nouvel ordre moral*, Paris, Seuil.
- DIAMOND, Diana, Sidney J. BLATT et Joseph D. LICHTENBERG (ed.) (2007), *Attachment & Sexuality*, New York, London, The Analytic Press, coll. « Psychoanalytic Inquiry Book Series ».
- DI CECCO, Daniela (2000), *Entre femmes et jeunes filles. Le roman pour adolescentes en France et au Québec*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- DI SPURIO, Laura (2013), « Quand le sexe vient aux filles... Une question psycho-sociale dans la pratique du psychiatre Fernand D’Hollander (1924-1941) », *Sextant*, n° 30, p. 47-61.
- DOLTO, Françoise (1985), *La cause des enfants*, Paris, Robert Laffont.
- DORAIS, Michel ([1995] 2004), *La mémoire du désir. Du traumatisme au fantasme*, Montréal, Typo, coll. « Essai ».
- DORÉ, Patrice (2006), « Cannibal Holocaust, Italie 1980, 95 minutes », *Séquences*, n° 241.
- DORLIN, Elsa et Éric FASSIN (dir.) (2009), *Genres et sexualités*, Paris, Bibliothèque Centre Pompidou, coll. « En actes ».
- DORLIN, Elsa (2015), « Le cœur de la révolte. Tous les jeunes de banlieue sont des hommes, toutes les femmes sont... amoureuses », *Mouvements*, n° 83, p. 35-41.
- DUBAR, Claude (2000), *La socialisation*, Paris, Armand Colin.
- DUBOIS-CHEVALIER, Mireille (2004), « Première fois », dans Philippe BRENOT (dir.), *Dictionnaire de la sexualité humaine*, Bègles, L’Esprit du Temps.
- DUCHET, Claude (1971), « Pour une socio-critique, ou variations sur un incipit », *Littérature*, n° 1, p. 5-14.
- DUPLESSIS, Rachel Blau (1985), *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Bloomington, Indiana University Press.
- DUPONT, Sébastien et Hugues PARIS (2013), *L’adolescente et le cinéma. De Lolita à Twilight*, Toulouse, Érès, coll. « La vie de l’enfant ».
- DURET, Pascal et Peggy ROUSSEL (2003), *Le corps et ses sociologies*, Paris, Nathan, coll. « Sociologie ».

- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2018), « Entre hommes et filles : regard sur les entrées imposées dans la sexualité », *Recherches féministes*, vol. 31, n° 1.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2017), « Conquête » dans S. ZACCOUR et M. LESSARD, *Dictionnaire critique du sexisme linguistique*, Montréal, Somme Toute, p. 52-58.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine (2016), *L'expression du désir féminin dans quatre romans québécois contemporains*, Québec, Nota Bene.
- DUSSAULT FRENETTE, Catherine et Isabelle BOISCLAIR (2015) « Femmes prises, femmes désirantes dans l'œuvre d'Anne Hébert », *Les Cahiers Anne Hébert*, n° 14.
- DWORKIN, Andrea (1974), *Woman Hating*, Boston, E. P. Dutton.
- DYHOUSE, Carol (2013), *Girl Trouble: Panic and Progress in the History of Young Women*, New York: Zed Books.
- EGAN, R. Danielle (2013), *Becoming Sexual. A Critical Appraisal of the Sexualization of Girls*, Cambridge, Polity Press.
- EGAN, R. Danielle et Gail L. HAWKES (2010), *Theorizing the Sexual Child in Modernity*, New York, Palgrave MacMillan.
- EGAN, R. Danielle et Gail L. HAWKES (2008a), « Developing the Sexual Child », *Journal of Historical Sociology*, vol. 21, n° 4, p. 443-465.
- EGAN, R. Danielle et Gail L. HAWKES (2008b), « Endangered Girls and Incendiary Objects: Unpacking the Discourse on Sexualization », *Sexuality & Culture*, vol. 12, n° 4, p. 291-311.
- EPSTEIN, Debbie et Richard JOHNSON (1998), *Schooling Sexualities*, Mississauga, Open University Press.
- ÉRIBON, Didier (2015), *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, PUF, coll. « Des mots ».
- EVANS, Robert C. (2006), « Literary Contexts in Poetry: William Blake's "The Tyger" », *Understanding Literature - Literary Contexts in Poetry & Short Stories*
- FARGIER, Marie-Odile (1976), *Le viol*, Paris, Grasset, coll. « Le temps des femmes ».
- FEDERICI, Silvia ([2004] 2014), *Caliban et la Sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, Marseille, Senonvero; Genève-Paris, Entremonde.
- FERRAND, Michèle, Nathalie BAJOS et Armelle ANDRO (2008), « Accords et désaccords : variations autour du désir », dans Michel BOZON et Nathalie BAJOS, *Enquête sur la sexualité en France. Pratiques, genre et santé*, Paris, La Découverte, p. 359-377.
- FERRARESE, Estelle (2009), « Qu'est-ce qu'une lutte pour la reconnaissance ? Réflexions sur l'antagonisme dans les théories contemporaines de la reconnaissance », *Politique et Sociétés*, vol. 28, n° 3, p. 101-116.
- FILAX, Gloria (2006), *Queer Youth. In the Province of the "Severely Normal"*, Vancouver, UBC Press.
- FINE, Michelle (2006) « Sexuality Education and Desire: Still Missing after All These Years », *Harvard Educational Review*, Fall, vol. 76, n° 3, p. 297-338.
- FINE, Michelle (1988), « Sexuality, Schooling, and Adolescent Females: The Missing Discourse of Desire », *Harvard Educational Review*, n° 8, p. 28-35.
- FIRESTONE, Shulamith ([1970] 1972), *La dialectique du sexe. Le dossier de la révolution féministe*, trad. de l'américain par Sylvia Gleadow, Paris, Stock.
- FIRESTONE, Shulamith ([1970] 2007), *Pour l'abolition de l'enfance*, Lyon, Éditions Tahin Party.
- FOUCAULT, Michel (1976), *Histoire de la sexualité. Tome 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- FOURNIER, Laure (2015), *Quel désir féminin peut-on penser ?*, Lulu.com.

- FOX KELLER, Evelyn (2000) « Histoire d'une trajectoire de recherche. De la problématique "genre et sciences" au thème "langage et science" », dans Delphine GARDEY et Ilana LÖWY (dir.), *L'invention du naturel. Les sciences et la fabrication du féminin et du masculin*, Amsterdam, Archives contemporaines, coll. « Histoire des sciences, des techniques et de la médecine », p. 45-57.
- FRAISSE, Geneviève (2007), *Du consentement*, Paris, Seuil, coll. « Non conforme ».
- FRANCOLI, Yvette (1995), « Au pays des souvenirs avec Anne Hébert », *XYZ. La revue de la nouvelle*, vol. 42, p. 93-97.
- FRASER, Mariam et Monica GRECO (ed.) (2005) *The Body: A Reader*, New York; Londres, Routledge.
- FREDRICKSON, Barbara L. et Tomi-Ann ROBERTS (1997), « Objectification Theory: Toward Understanding Women's Lived Experiences and Mental Health Risks », *Psychology of Women Quarterly*, vol. 21, p. 173-206.
- FREUD, Sigmund (1935), *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, coll. « Quadrige ».
- FREUD, Sigmund ([1905] 2014), *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot ».
- FUDERER, Laura Sue (1990), *The Female Bildungsroman in English: An Annotated Bibliography of Criticism*, New York: Modern Language Association Publications.
- GAGNON, John H. (2004), *An Interpretation of Desire. Essays in the Study of Sexuality*, Chicago, The University of Chicago Press.
- GAGNON, John H. (1999), « Les usages explicites et implicites de la perspective des scripts dans les recherches sur la sexualité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 128, p. 73-79.
- GAGNON, John H. ([1991] 2008), *Les scripts de la sexualité : essais sur les origines culturelles du désir*, traduit de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier avec Alain Giami, Paris, Payot.
- GAGNON, John H. (1972), « The Creation of the Sexual in Early Adolescence », dans J. KAGAN et R. COLES (dir.), *Twelve to Sixteen. Early Adolescence*, New York, Norton.
- GAGNON, John et William SIMON (1973), *Sexual Conduct: The Social Sources of Human Sexuality*, Chicago: Aldine Books.
- GAY, Amandine (2015), « Lâche le micro ! 150 ans de luttes des femmes noires pour le droit à l'auto-détermination », dans bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris, Cambourakis, coll. « sorcières », p. 9-33.
- GERGEN, Kenneth, G. [1999] 2001), *Le constructionnisme social. Une introduction*, trad. par Alain Robiolio, Lonay, Delachaux et Niestlé.
- GERVAIS, Bertrand (1990), *Récits et actions. Pour une théorie de la lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'Univers des discours ».
- GIGNOUX, Anne-Claire (2005), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, coll. « Essais littéraires ».
- GILLIGAN, Carole (1995), « The Centrality of Relationship in Psychological Development: A Puzzle, Some Evidence and a Theory » dans M. BLAIR, J. HOLLAND et S. SHELDON (eds.), *Identity and Diversity: Gender and the Experience of Education: a Reader*, Clevedon: Multilingual Matters / The Open University Press.
- GILLIGAN, Carol, Nona P. LYONS and Trudy J. HAMMER (eds.) (1990), *Making Connections: The Relational Worlds of Adolescent Girls at Emma Willard School*, Cambridge, Harvard University Press.
- GILLIGAN, Carol (1982), *In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge, Harvard University Press.

- GOFFMAN, Erving (1977), « La ritualisation de la féminité », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 14, p. 34-50.
- GROSZ, Elizabeth (2005), « Refiguring Bodies », dans Mariam FRASER et Monica GRECO (ed.), *The Body: A Reader*, New York, Routledge, p. 47-51.
- GUILLAUMIN, Colette ([1972] 2002), *L'idéologie raciste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- GUILLAUMIN, Colette (1978a), « Pratique du pouvoir et idée de Nature (1) : L'appropriation des femmes », *Questions Féministes*, n° 2, p. 5-30.
- GUILLAUMIN, Colette (1978b), « Pratique du pouvoir et idée de Nature (2) : Le discours de la Nature », *Questions Féministes*, n° 3, p. 5-28.
- GUIRAUD, Pierre (1978), *Sémiologie de la sexualité*, Paris, Payot.
- HAJDUKOWSKI-AHMED, Maroussia (1983), « Le dénoncé/énoncé de la langue au féminin ou le rapport de la femme au langage », dans Suzanne LAMY et Irène PAGÈS (dir.), *Féminité, Subversion, Écriture*, Montréal, remue-ménage, p. 53-69.
- HAKIM, Catherine (2010), « Erotic Capital », *European Sociological Review*, vol. 26, p. 499-518.
- HALL, Stuart (1994), « Codage/Décodage », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, p. 27-39.
- HAMON, Philippe (1977), « Pour un statut sémiologique du personnage », dans W. KAYSER, W.C. BOOTH et P. HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Essais », p. 115-180.
- HARAWAY, Donna (1997), *Modest_Witness@Second_Millennium.FemaleMan©_Meets_OncoMouse™*, New York; Londres, Routledge.
- HAVERCROFT, Barbara (2004), « Subjectivité féminine et conscience féministe dans *L'Événement* » dans Fabrice THUMEREL, *Annie Ernaux : une œuvre de l'entre-deux*, p. 125-138.
- HAVERCROFT, Barbara (1999), « Quand écrire, c'est agir : stratégies narratives d'agentivité féministe dans *Journal pour mémoire de France Théoret* », *Dalhousie French Studies*, vol. 47, p. 93-113.
- HAWKES, Gail. L. et R. Danielle EGAN (2008), « Developing the Sexual Child », *Journal of Historical Sociology*, vol. 21, n° 4, p. 443-465.
- HEGAZY, A.A et M.O AL-RUKBAN (2012), « Hymen: facts and conceptions », *theHealth*, vol. 3, n° 4, p. 109-115.
- HILL, Melanie S. et Ann R. FISCHER (2008), « Examining Objectification Theory. Lesbian and Heterosexual Women's Experience With Sexual and Self-Objectification », *The Counseling Psychologist*, vol. 36, n° 5, p. 745-776.
- HITE, Shere ([1976] 2004), *The Hite Report*, New York, Seven Stories Press.
- HOLLAND, Janet, Caroline RAMAZANOGLU, Sue SHARPE et Rachel THOMSON (2010), « Deconstructing virginity – young people's accounts of first sex », *Sexual and Relationship Therapy*, vol. 25, n° 3, p. 351-362.
- HOLLAND, Janet, Caroline RAMAZANOGLU, Sue SHARPE et Rachel THOMSON (2002), « Le mâle dans la tête : réputation sexuelle, genre et pouvoir », Paris, La Découverte, coll. « Mouvements », p. 75-83.
- HOLLAND, Janet, Caroline RAMAZANOGLU, Sue SHARPE et Rachel THOMSON ([1998] 2004), *The Male in the Head. Young People, Heterosexuality and Power*, London, The Tufnell Press.
- HOLLAND, Janet, Caroline RAMAZANOGLU, Sue SHARPE et Rachel THOMSON (1996), « Reputations: Journeying into Gendered Power Relations », dans Jeffrey WEEKS et Janet HOLLAND (ed.) *Sexual Cultures: Communities, Values and Intimacy*, New York, St. Martin's Press, p. 239-260.

- HOLLAND, Janet, Caroline RAMAZANOGLU et Rachel THOMSON (1996), « In the same boat ? The gendered (in)experience of first heterosex » dans Diane RICHARDSON (ed.), *Theorising Heterosexuality*, Buckingham, Open University Press, p. 143-160.
- HOLLAND, Janet, Caroline RAMAZANOGLU, Sue SHARPE et Rachel THOMSON (1992), « Pleasure, pressure and power: some contradictions of gendered sexuality », *The Sociological Review*, vol. 40, n° 4, p. 645-674.
- HONNETH, Axel ([2005] 2007), *La réification : Petit traité de théorie critique*, trad. de l'allemand par Stéphane Haber, Paris, Gallimard.
- HONNETH, Axel ([1992] 2000), *La lutte pour la reconnaissance*, trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- hooks, bell ([1981] 2015), *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris, Cambourakis, coll. « sorcières ».
- HOUTS, Leslie A. (2005), « But was it wanted ? Young women's first voluntary sexual intercourse », *Journal of Family Issues*, vol. 26, n° 8, p. 1082-1102.
- HUERRE, Patrice, Martine PAGAN-REYMOND et Jean-Michel REYMOND ([1997] 2003), *L'adolescence n'existe pas*, Paris, Odile Jacob.
- HUSTON, Nancy (2004), *Mosaïque de la pornographie*, Paris, Payot.
- ILLOUZ, Eva ([2011] 2012), *Pourquoi l'amour fait mal. L'expérience amoureuse dans la modernité*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées ».
- IRIGARAY, Luce (1984), *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- IRIGARAY, Luce (1977), *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- IRVINE, Janice M. (2002) *Talk about sex: The battle over sex education in the United States*, Berkeley, University of California Press.
- JACKSON, Stevi (1978), « The social context of rape: Sexual scripts and motivation », *Women's Studies International Quarterly*, Vol. 1, n° 1, p. 27-38.
- JACQUEMIN LE VERN, Hélène (2004), « Virginité », dans Philippe BRENOT (dir.), *Dictionnaire de la sexualité humaine*, Bègles, L'Esprit du Temps.
- JACOB, Suzanne (2001), *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal.
- JAGSTAIDT, Véronique (1984), *La sexualité et l'enfant*, Neuchâtel-Paris, Delachaux & Niestlé.
- JASPARD, Maryse ([2005] 2011), *La violence contre les femmes*, Paris, La Découverte, coll. « Repères ».
- JEFFREY, Denis, Jocelyn LACHANCE et David LE BRETON (2016), *Penser l'adolescence*, Paris, PUF.
- JOSEPH, Sandrina (2009), *Objets de mépris, sujets de langage*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature ».
- KEISNER, Jody (2008), « Do you Want to Watch ? A Study of the Visual Rhetoric of the Postmodern Horror Film », *Women's Studies*, vol. 37, n° 4, p. 411-427.
- KELLY, Liz (1988), *Surviving Sexual Violence*, Cambridge, Polity Press.
- KELLY, Yvonne, Afshin ZILANAWALA, Amanda SACKER, Robert HIATT et Russell VINER (2017), « Early puberty in 11-year-old girls: Millennium Cohort Study findings », *Archives of Disease in Childhood*, n° 102, p. 232-237.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine ([1999] 2009), *L'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Linguistique ».
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine ([1980] 2009), *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin.
- KINSEY, Alfred (1953), *Sexual Behavior in the Human Female*, Bloomington, Indiana University Press.

- KINSEY, Alfred (1948), *Sexual Behavior in the Human Male*, Bloomington, Indiana University Press.
- KNIBIEHLER, Yvonne (2012), *La virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob.
- KOKKOLA, Lydia (2013), *Fictions of Adolescent Carnality: Sexy Sinners and Delinquent Deviants*, Amsterdam ; Philadelphie, John Benjamins Publishing Company.
- KOSOFKSY-SEDGWICK, Eve (2003), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham & London, Duke University Press.
- KRAFFT-EBING ([1886] 2011), *Psychopathia Sexualis*, New York, Arcade Publishing.
- KREYDER, Laura (2003), *La passion des petites filles. Histoire de l'enfance féminine de la Terreur à Lolita*, Arras, Artois Presse Université.
- KRISTEVA, Julia (1967), « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman », *Critique*, n° 239, avril, p. 438-465.
- LAGRANGE, Hugues (1997), « Diversité sociale des premiers échanges sexuels », dans H. LAGRANGE et B. LHOMOND, *L'entrée dans la sexualité. Le comportement des jeunes dans le contexte du SIDA*, Paris, La Découverte, p. 29-58.
- LAGRANGE, Hughes et Brigitte LHOMOND (1997), *L'entrée dans la sexualité. Le comportement des jeunes dans le contexte du SIDA*, Paris, La Découverte.
- LANDRY, Roxanne (2018), *Pouvoir, masculinités et sexualités chez les garçons dans C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert, L'inévitable de Jean-Paul Roger et Les jérémiades de Simon Boulerice*, Mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke.
- LANG, Marie-Ève (2011), « L'«agentivité sexuelle» des adolescentes et des jeunes femmes : une définition », *Recherches féministes*, vol. 24, n° 2, p. 189-209.
- LAQUEUR, Thomas ([1990] 1992), *La fabrique du sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- LAVIGNE, Julie (2014), *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, remue-ménage.
- LAVIGNE, Julie et Sabrina MAIORANO (2014), « Le travail de Madeleine Berkhemer, Jemima Stehli et Andrea Fraser : le sexe commercial comme proposition d'art extrême », *Recherches féministes*, vol. 27, n° 1, p. 201-218.
- LAVOCAT, Françoise, Claude MURCIA et Régis SALADO (2007), *La fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion.
- LE BRETON, David (2015), *Rites de virilité à l'adolescence*, Bruxelles, Fabert, coll. « Temps d'arrêt ».
- LE BRETON, David ([2004] 2012), *L'interactionnisme symbolique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels ».
- LEBRETON, Christelle (2017), *Adolescences lesbiennes*, Montréal, remue-ménage.
- LEBRUN, Paule (1976), « Je ne suis en colère que lorsque j'écris », *Châtelaine*, vol. XVII, n° 11.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2013), *Imaginaires de la filiation. Héritage et mélancolie dans la littérature contemporaine des femmes*, Montréal, XYZ.
- LEDOUX-BEAUGRAND, Evelyne (2009), *Imaginaires de la filiation. La mélancolisation du lien dans la littérature contemporaine des femmes*, Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- LEDUC, Guyonne (dir.), *Comment faire des études-genres avec de la littérature. Masquereading*, Paris, L'Harmattan, coll. « Des idées et des femmes ».
- LE GALL, Didier et Charlotte LE VAN (2011), « Le premier rapport sexuel. Scénario idéal et réalité vécues », *Les cahiers dynamiques*, n° 50, p. 22-30.
- LE GALL, Didier et Charlotte LE VAN (2010a), « Le premier rapport sexuel : récits féminins versus récits masculins », *Agora débats/jeunesses*, n° 56, p. 63-72.

- LE GALL, Didier et Charlotte LE VAN (2010b), « La “première fois” : l’influence des parents », *Ethnologie française*, vol. 40, p. 85-92.
- LE GALL, Didier et Charlotte LE VAN (2007), *La première fois. Le passage à la sexualité adulte*, Paris, Payot.
- LE GALL, Didier et Charlotte LE VAN (1999), « Le premier rapport sexuel : de l’idéal au désastre », *Dialogue*, n° 146, p. 25-35.
- LEVENTIDI, Sophia (2015), *Le pire des crimes*, Auxonne, le murmure.
- LEVINE, Judith (2002), *Harmful to minors. The perils of protecting children from sex*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- LEWIS, Katy (2017), *She Wanted it ? : Examining Young Adult Literature And Its Protrayals Of Rape Culture*, Theses and Dissertations, Illinois State University.
- LHOMOND, Brigitte (2009), « Similitudes et divergences : les premières relations sexuelles des filles et des garçons » dans Elsa Dorlin et Éric Fassin (dir), *Genres et sexualités*, Éditions de la Bibliothèque publique d’information/Centre Pompidou, coll. « En actes », p. 161-170.
- LIBBEY, Allison Joyce (2013), *The Telling of Trauma: Narratives of Rape in Twentieth Century Hispanic Culture*, Thèse de doctorat, Université de Virginie, Charlottesville.
- LIEBER, Marylène (2008), *Genre, violences et espaces publics. La vulnérabilité des femmes en question*, Paris, Les Presses de Sciences Po, coll. « Fait politique ».
- LORDE, Audre (1984), *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Crossing Press.
- LORDON, Frédéric (2013), *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, coll. « L’ordre philosophique ».
- LUNEAU, Marie-Pier et Josée VINCENT (2010), *La fabrication de l’auteur*, Québec, Nota Bene.
- MACDONALD, Tanis (2013), « “Something’s missing”: Exploding Girlhood and Narrative in *The Tracey Fragments* » dans David R. JARRAWAY, *Double-Takes: Intersections Between Canadian Literature and Film*, Ottawa, Univeristy of Ottawa Press, p. 317-331.
- MACKINNON, Catharine (1987), *Feminism Unmodified*, Cambridge, Harvard University Press.
- MAILLOCHON, Florence (2010), « L’initiation sexuelle des jeunes : un parcours relationnel sexuellement différencié » dans Sandrine CROITY-BELZ *et al.*, *Genre et socialisation de l’enfance à l’âge adulte*, Paris, ERES, p. 141-150.
- MAILLOCHON, Florence (1999), « Entrée dans la sexualité, sociabilité et identité sexuée », dans Yannick Lemel et Bernard Roudet (coord.), *Filles et Garçons jusqu’à l’adolescence. Socialisations différentielles*, Paris, L’Harmattan, coll. « Débats Jeunesses », p. 269-301.
- MARCUS, Sharon (1992), « Fighting Bodies, Fighting Words: A Theory and Politics of Rape Prevention » dans Judith BUTLER et Joan W. SCOTT (ed.), *Feminists Theorize the Political*, New York, Routledge, p. 385-403.
- MARSHALL, Elizabeth (2009), « Girlhood, Sexual Violence, and Agency in Francesca Lia Block’s “Wolf” », *Children’s Literature in Education*, vol. 40, p. 217-234.
- MARZANO, Michela (2006), *Je consens, donc je suis... Éthique de l’autonomie*, Paris, PUF.
- MASTERS, William H. et Virginia E. JOHNSON (1966), *Human Sexual Response*, Toronto; New York, Bantam Books.
- MATHIEU, Nicole-Claude ([1985] 2013), « Quand céder n’est pas consentir » dans *L’anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, p. 121-208.
- MATHIEU, Nicole-Claude ([1971] 2013), « Notes pour une définition sociologique des catégories de sexe », dans *L’anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, p. 121-208.
- MAUSS, Marcel (1934), « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4.

- MCCALLUM, Robyn (1999), *Ideologies of Identity in Adolescent Fiction: The Dialogic Construction of Subjectivity*, New York: Routledge.
- MEAD, Margaret ([1928] 2004), *Mœurs et sexualité en Océanie*, trad. de l'américain par Georges Chevassus, Paris, Pocket.
- MEDEA, Andra et Kathleen Thompson (1975), *Against Rape*, Londres, Peter Owen Publishers.
- MICHARD-MARCHAL, Claire et Claudine RIBÉRY (1985), « Énonciation et effet idéologique. Les objets de discours "femmes" et "hommes" en ethnologie », dans Nicole-Claude MATHIEU, *L'arraisonnement des femmes : essais en anthropologie des sexes*, Paris, Éditions de l'EHESS, coll. « Cahiers de l'homme, ethnologie, géographie, linguistique ».
- MIHELAKIS, Eftihia (2017), *La virginité en question ou les jeunes filles sans âge*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.
- MIHELAKIS, Eftihia (2015), *Vers une autre temporalité de la parthénos. Entre mythe, littérature et discipline du corps*, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 262 p.
- MILLER, Alice (1984), *C'est pour ton bien. Racines de la violence dans l'éducation de l'enfant*, trad. de l'allemand par Jeanne Etoré, Paris, Éditions Aubier-Montaigne.
- MILLETT, Kate ([1969] 2007), *Sexual Politics. La politique du mâle*, trad. de l'américain par Elisabeth Gille, Paris, Stock.
- MISTRAL, Laure (2010), *La fabrique de filles*, Paris, Syros.
- MONNOT, Catherine (2009), *Petites filles d'aujourd'hui. L'apprentissage de la féminité*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Mutations ».
- MORGAN THOMPSON, Elisabeth (2009), *Young Women's Same-Sex Experience Under The "Male Gaze": Listening For Both Objectification And Sexual Agency*, University of California, Santa Cruz.
- MOULIN, Caroline (2005), *Féminités adolescentes. Itinéraires personnels et fabrication des identités sexuées*, Rennes, PUR, coll. « Le sens social ».
- MULVEY, Laura ([1975] 2009) *Visual Pleasure and the Narrative Cinema*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire England New York: Palgrave Macmillan.
- NAVARRO-SWAIN, Tania (1998), « Au-delà du binaire : les *queers* et l'éclatement du genre » dans Diane Lamoureux (dir), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, remue-ménage, p. 135-149.
- NOIZET, Pascale (1996), *L'idée moderne d'amour. Entre sexe et genre : vers une théorie du sexologème*, Paris, Éditions Kimé.
- NUSSBAUM, Martha C. (1999), *Sex and Social Justice*, New York, Oxford University Press.
- OGIEN, Ruwen (2007), *L'éthique aujourd'hui. Maximalistes et minimalistes*, Paris, Folio, coll. « Essais ».
- ONG, Ken K. (2017), « What triggers puberty ? », *Archives of Disease in Childhood*, n° 102, p. 209-210.
- ÖVERLIEN, Caroline (2003), « Innocent Girls or Active Young Women ? Negotiating Sexual Agency at a Detention Home », *Feminism and Psychology*, vol. 13, n° 3, p. 345-367.
- PAPILLON, Joëlle (2010), *Le désir et ses stratégies discursives dans les littératures française et québécoise au féminin, 1995-2005*, Thèse de doctorat, Département d'études françaises, Université de Toronto.
- PATERSON, Janet M. (1993), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.

- PECHRIGGL, Alice (2001), *Corps transfigurés. Stratifications de l'imaginaire des sexe/genres*. Tome 2. *Critique de la métaphysique des sexes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique ».
- PHETERSON, Gail ([1996] 2001), *Le prisme de la prostitution*, trad. de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu, Paris, L'Harmattan
- PHOENIX, Ann (2004), « Genre, identité et passage de l'adolescence à l'âge adulte », dans Évelyne ISTACE *et al.* (dir.), *Sphères privée et professionnelle*, Bruxelles, De Boeck, p. 221-238.
- PIETRUCCHI, SOPHIE, Chris VIENTIANE et Aude VINCENT (2012), *Contre les publicités sexistes*, Montreuil, L'échappée, coll. « Pour en finir avec ».
- PLUMMER, Ken (2003), *Intimate Citizenship: Private Decisions and Public Dialogues*, Washington, University of Washington Press.
- PRECIADO, Beatriz (2008), *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, traduit de l'espagnol par l'auteur, Paris, J'ai lu.
- PROKHORIS, Sabine (2000), *Le sexe prescrit. La différence sexuelle en question*, Paris, Flammarion, coll. « Champs ».
- QUENTEL, Jean-Claude (2011), *L'adolescence aux marges du social*, Bruxelles, Fabert, coll. « Temps d'Arrêt/Lectures ».
- RABATEL, Alain (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours ».
- RABAU, Sophie (2002), *L'intertextualité*, Flammarion, coll. « Corpus ».
- RENNES, Juliette (dir.) (2016), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte.
- RENOTON-LÉPINE, Claude (2012), *La construction identitaire des adolescentes face au genre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Savoir et formation », série « Genre et éducation ».
- RENOLD, Emma (2005), *Girls, Boys and Junior Sexualities. Exploring children's gender and sexual relations in the primary school*, London and New York, RoutledgeFalmer.
- RICH, Adrienne (1981), « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », *Nouvelles questions féministes*, Paris, n° 1, p. 15-43.
- RICH, Adrienne ([1976] 1980), *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, trad. de l'américain par Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Femme ».
- RICHARDSON, Diane (ed.), *Theorising Heterosexuality*, Buckingham, Open University Press.
- RIFFATERRE, Michael (1981), « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, p. 4-7.
- ROBIN, Régine (1988), « De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture : le projet sociocritique » *Littérature*, n° 70, p. 99-109.
- ROGERS, Rebecca et Françoise THÉBAUD (2010), *La fabrique des filles. L'éducation des filles de Jules Ferry à la pilule*, Paris, Éditions Textuel.
- ROSOWSKI, Susan J. (1979), « The Novel of Awakening », *Genre*, vol. 12, n° 2, p. 313-332.
- ROUSSOS, Katherine (2007), *Décoloniser l'imaginaire. Du réalisme magique chez Maryse Condé*, Sylvie Germain et Marie NDiaye, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme ».
- RUBIN, Gayle (2010), *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, coll. « Les grands classiques de l'érotologie moderne ».
- RUBIN, Gayle ([1975] 1998), *L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre*, traduit de l'anglais par Nicole-Claude Mathieu, Paris, Cahiers du Cedref, n° 7.

- RUBIN, Gayle S. et Judith BUTLER (2001), *Marché au sexe*, Paris, EPEL.
- [s.a], (2016, 25 novembre), « Le photographe britannique David Hamilton retrouvé mort », *Le Monde*, [en ligne], http://www.lemonde.fr/disparitions/article/2016/11/25/le-photographe-britannique-david-hamilton-retrouve-mort-a-son-domicile-parisien_5038414_3382.html
- SAINT-HILAIRE, Colette (1998), « Crise et mutation du dispositif de la différence des sexes : regard sociologique sur l'éclatement de la catégorie sexe », dans Diane Lamoureux (dir.), *Les limites de l'identité sexuelle*, Montréal, remue-ménage, p. 57-85.
- SAINT-MARTIN, Lori (2011), « "L'amitié, c'est mieux que la famille". Rapports amicaux entre femmes dans le roman québécois », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, p. 76-91.
- SAINT-MARTIN, Lori (2010a), *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature québécoise actuelle*, Montréal, PUM.
- SAINT-MARTIN, Lori (2010b), « Fugueuses, injurieuses, mimétiques », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, p. 149-154.
- SAINT-MARTIN, Lori (2007) « Inceste père-fille, corps vivant, corps du texte » dans Daniel MARCHEIX et Nathalie WATTEYNE, *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980*, Pulim, coll. « Espaces humains », p. 71-84.
- SAINT-MARTIN, Lori (1997), *Contre-voix. Essais de critique au féminin*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- SAINT-MARTIN, Lori (1991), « De la mère patriarcale à la mère légendaire : Triptyque lesbien de Jovette Marchessault », *Voix et Images*, n° 162, p. 244-252.
- SAXTON, Ruth O. (ed.) (1998), *The Girl. Constructions of the Girl in Contemporary Fiction by Women*, New York, St.Martin's Press.
- SCHIAPPA, Marlène (2017), *Où sont les violeurs ? Essai sur la culture du viol*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube.
- SEWARD BARRY, Anne Marie (1997), *Visual Intelligence. Perception, Image and Manipulation in Visual Communication*, Albany, Suny Press.
- SIMMEL, Georg (1989), *Philosophie de la modernité 1 : la femme, la ville, l'individualisme*, Paris, Payot.
- SIMON, William (1996), *Postmodern Sexualities*, New York ; Londres, Routledge.
- SMITH, Donald (1977), « Jean Barbeau, dramaturge », *Lettres québécoises*, n° 5, p. 34-39.
- SOLOWAY, Jill (2016), « Jill Soloway: The Female Gaze », TIFF Master Class, [en ligne], <http://www.tiff.net/events/master-class-jill-soloway/>
- TABET, Paola (2004), *La grande arnaque. Sexualité des femmes et échange économico-sexuel*, trad. de l'italien par Josée Contréras, Paris, L'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme ».
- TABET, Paola (2010), « La grande arnaque. L'expropriation de la sexualité des femmes » dans Annie BIDE-MORDREL (coord.), *Les rapports sociaux de sexe*, Paris, PUF, coll. « Actuel Marx. Confrontation », p. 104-122.
- TAYLOR, Jodie (2012), « Performances of Post-Youth Sexual Identities in Queer Scenes », dans A. Bennett et P. Hodkinson (Eds.), *Ageing and Youth Cultures. Music, Style and Identity*, Oxford, Berg.
- TERSIGNI, Simona (2016), « Virginité », dans Juliette RENNES (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, p. 701-712.
- THÉORET, France (2009), *Écrits au noir*, Montréal, remue-ménage, coll. « Essais ».
- THOMPSON, Sharon (1990), « Putting a big thing in a little hole: Teenage girls' accounts of sexual initiation », *Journal of sex research*, n° 27, p. 341-361.

- TOLMAN, Deborah L. (2002), *Dilemmas of Desire. Teenage Girls Talk about Sexuality*, Cambridge, Harvard University Press.
- TOLMAN, Deborah L. (1994), « Doing Desire. Adolescent Girls' Struggles for/with Sexuality », *Gender and Society*, vol. 8, n° 3, p. 324-342.
- VALENTI, Jessica (2010) *The Purity Myth*, New York, Seal Press.
- VARIKAS, Eleni (1986), *La Révolte des dames. Genèse d'une conscience féministe dans la Grèce du XIXe siècle (1833-1908)*, thèse de doctorat (histoire), Paris-VII.
- WAINTRATER, Régine ([1996] 2012), « Préface. De la destruction à la reconnaissance : une éthique de la relation », dans Jessica BENJAMIN, *Imaginaire et sexe. Essais sur la reconnaissance et la différence sexuelle*, trad. de l'anglais par Frédéric Joly, Paris, Payot.
- WEEKS, Jeffrey ([1986] 2014), *Sexualité*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- WEEKS, Jeffrey et Janet HOLLAND (ed.) (1996), *Sexual Cultures: Communities, Values and Intimacy*, New York, St. Martin's Press.
- WHITE, Barbara A. (1985), *Growing Up Female. Adolescent Girlhood in American Fiction*, Westport; Londres, Greenwood Press.
- WILLIAMS, Linda ([1984] 1996), « When the Woman Looks », dans B. K. GRANT (ed.), *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press, p. 15-34.
- WITTIG, Monique ([2001] 2013), *La pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam.
- WOLF, Naomi (1997), *Promiscuities: The Secret Struggle for Womanhood*, New York, Ballantine Books.
- YAGUELLO, Marina (1978). *Les mots et les femmes*, Paris, Petite Bibliothèque Payot.

ANNEXE 1 : PRÉSENTATION DES ŒUVRES DU CORPUS

***Le règlement*, Heather Lewis ([1994] 2010)**

Après avoir été renvoyée du pensionnat qu'elle fréquente pour consommation de marijuana, Lee, la narratrice du *Règlement* de Heather Lewis, s'enfuit de sa ville natale, dans l'état de New York, pour se rendre en Floride, où elle rejoint une écurie dirigée par un frère et une sœur (Carl et Linda), reconnus pour droguer tant leurs chevaux que les cavalier·ère·s placé·e·s sous leur égide. À Gainesville, où elle atterrit, le souvenir des agressions sexuelles répétées commises par son père au cours de son enfance reviennent la hanter, tandis qu'elle renoue avec Tory, une autre cavalière dont elle est amoureuse. Rendue dépendante de la morphine par Linda, sa patronne, qui lui administre sa dose quotidienne, la jeune fille de quinze ans s'enfonce peu à peu dans un état de torpeur duquel elle restera prisonnière jusqu'à ce qu'elle formule – bien que timidement –, à la toute fin du récit, le souhait de quitter l'écurie. Il s'agit du premier roman de l'écrivaine états-unienne.

***L'île de la Merci*, Élise Turcotte (1997)**

Le deuxième roman de l'écrivaine québécoise Élise Turcotte fait le récit de la tentative, par Hélène, quinze ans, d'échapper à l'univers mortifère dans lequel elle évolue, lequel découle des institutions patriarcales qui président à son existence : la famille, gouvernée par une mère obsédée par le malheur qui pourrait s'abattre sur ses filles, l'école et la prison de Bordeaux, située à proximité de sa résidence. Ce climat se trouve par ailleurs accentué par l'annonce, dans les journaux locaux, du viol et du meurtre de Marie-Pierre Sauvé, une fille du même âge qu'Hélène, dont le corps a été retrouvé sur l'île de la Merci. Tandis que le meurtrier court toujours, la protagoniste cherche, pour sa part, à déjouer les codes de la féminité normative lui ayant été inculqués, fondés sur l'absence de désir et la pureté du corps des filles, afin d'appivoiser ses désirs et de vivre sa première

expérience sexuelle. Narré par une instance extérieure à la diégèse, le récit donne néanmoins accès aux pensées les plus intimes d'Hélène et révèle, ce faisant, l'influence délétère des scripts du viol sur le déploiement de l'imaginaire féminin.

***Tracey en mille morceaux*, Maureen Medved ([1998] 2007)**

Tracey Berkowitz, la narratrice du premier roman de Maureen Medved, est certainement le personnage féminin du corpus se rapprochant le plus de ces « filles ratées » qu'étudient Christine Détrez et Anne Simon dans leur ouvrage *À leur corps défendant. Les femmes à l'épreuve du nouvel ordre moral* (2006). La narratrice, dont le corps ne correspond pas aux canons esthétiques en vigueur, est en effet décrite, par ses parents, comme étant « défectueuse » (TMM : 136). Excédée par les démarches entreprises par ces derniers pour tenter de la « réparer » – ils la font voir divers spécialistes, dont une psychiatre et une dermatologue –, Tracey quitte un jour la maison familiale pour aller à la recherche de son frère, Sonny, lequel a disparu lors d'une escapade au parc en sa compagnie. Or la lectrice ne comprend que bien plus tard les circonstances entourant cette disparition, tant la narratrice diffère le moment où elle se résoudra à dire la vérité à propos de celle-ci. Car le soir où elle a perdu Sonny est également le soir où elle a été violée par Billy Speed, le garçon dont elle est amoureuse, dans la voiture de ce dernier. Par la suite, le trauma occasionne, dans le récit, une scission narrative entre le « je » de la jeune fille et le « elle » de celle qui est surnommée « la fille pas de tétons », soit la version altérée de Tracey, agressée par Billy Speed, de laquelle la protagoniste souhaite se détacher afin d'échapper au statut de victime qui lui colle à la peau. Cette résistance à la victimisation prend également forme à travers les nombreuses interventions en majuscules qui ponctuent le roman, et qui traduisent le désaccord de la narratrice à l'égard des discours ambiants.

***Tu me trouves comment ?*, Nathalie Kuperman (2001)**

Troisième roman de l'écrivaine française Nathalie Kuperman, *Tu me trouves comment ?* raconte le quotidien de Cyrille, quatorze ans, tiraillée entre ses deux parents divorcés. Insatisfaite de son apparence (« Non, tu n'es pas belle, je pensais. » [TMTC : 57]) et confrontée à l'indifférence du garçon dont elle est amoureuse, la narratrice cumule les déceptions. Cette lassitude à l'égard de sa propre vie et sa difficulté à habiter son corps se traduisent par des évanouissements constants. Sa première expérience de la sexualité est vécue sous la contrainte, tandis que Didier, un garçon rencontré dans un bar, lui ordonne de lui faire une fellation et tente de la pénétrer, malgré les réticences évidentes de la jeune fille. À la suite de cet épisode traumatique, la sexualité, pour Cyrille, devient synonyme de honte et de souillure.

***La vie heureuse*, Nina Bouraoui (2002)**

Marie, seize ans, est amoureuse de Diane. Cette dernière, malgré qu'elle soit en couple avec un garçon jaloux du nom de Sorg, joue, avec la narratrice, le jeu de la séduction. Aussi, si elle se laisse approcher, regarder et désirer par Marie, elle ne s'investit jamais réellement, faisant en sorte que la narratrice se retrouve seule, en proie aux tourments que suscite la découverte de son attirance pour les filles. Alors que tout lui indique que ce désir est impensable (« C'est impossible d'aimer une fille. Ça n'existe pas. » [VH : 115]), ce n'est pourtant qu'avec Diane qu'elle « [s]e sen[t] normale » (VH : 106) – alors qu'à l'inverse, ses tentatives de rapprochements avec les garçons échouent invariablement, l'hétérosexualité étant, dans le récit, symboliquement associée à la mort.

***Clèves*, Marie Darrieussecq (2011)**

Le roman de Marie Darrieussecq explore les nombreuses « premières fois » instituées qui ponctuent la jeunesse des filles : premières menstruations, premiers baisers, premier rapport sexuel,

etc. L'ensemble du récit se concentre autour de la découverte de la sexualité ; en témoignent les titres des trois parties qui divisent le roman qui, tous, renvoient à l'expérience nouvelle du corps sexué et désirant. La première partie, intitulée « Les avoir », aborde le topos des premières menstruations. La seconde partie, « Le faire », s'articule, quant à elle, autour de la première relation sexuelle. Quant à la troisième et dernière partie, « Le refaire », elle relate tous les rapports sexuels consécutifs à cette « première fois »³³¹. La narration est externe, mais la focalisation, centrée sur le personnage de Solange, donne accès aux réflexions qui taraudent la jeune fille. Aussi, si les premières expériences sexuelles de la protagoniste avec le garçon dont elle est amoureuse, Arnaud, se déroulent sous la contrainte, le dispositif diégétique donne à voir, par la suite, une certaine réappropriation des codes de genre et du script de la défloration.

***D'acier*, Silvia Avallone (2011)**

Anna et Francesca sont deux amies de treize ans habitant Piombino, ville industrielle du centre-ouest de l'Italie. Élevées dans des familles des plus traditionnelles, où les mères héritent de l'entière charge du travail domestique et où les pères s'arrogent tous les droits – celui de battre femme et fille, dans le cas de Francesca, et de s'absenter durant de longues périodes, dans le cas d'Anna – les jeunes filles défient l'autorité des pères et entreprennent d'explorer, le temps d'un été, leurs potentialités sexuelles et amoureuses. Le premier roman de Silvia Avallone est narré par une instance narrative externe. La focalisation, quant à elle, alterne d'un personnage à l'autre, suivant le fil du récit ; aussi la lectrice est-elle amenée à adopter, successivement, les points de vue de chacune des protagonistes, Anna et Francesca, de leurs pères et mères, puis de leurs partenaires, pour ne nommer que ceux-là. Ces variations dans la focalisation permettent, entre autres, de

³³¹ Il est intéressant de noter que les réalités pointées par ces trois titres sont si symboliquement connotées qu'ils peuvent se passer de référent.

mesurer le poids du regard des hommes sur le corps des jeunes filles et d'observer, qui plus est, le décalage existant entre les désirs de ces dernières et ceux des hommes qui imposent, parfois violemment, leurs volontés.

Et au pire on se mariera, Sophie Bienvenu (2011)

À la suite de la découverte du corps d'Élisanne Blais, une jeune femme ayant été assassinée, Aïcha, treize ans, est interrogée. S'adressant à la travailleuse sociale qui la questionne, la narratrice remonte le fil de son existence en s'attardant à ses faits marquants : les attouchements perpétrés par son beau-père alors qu'elle était enfant, son premier rapport sexuel avec « le frère d'un gars de [s]on école » (EAP : 63), de même que sa passion pour Baz, le copain d'Élisanne, lequel a le double de l'âge d'Aïcha. Raconté dans une langue orale, crue et sans détour, le récit de la jeune fille entremêle la réalité et les fantasmes, laissant ainsi toujours planer le doute sur le véritable déroulement des événements. Ces derniers sont constamment revisités par la narratrice, qui en modifie chaque fois le cours. À mi-chemin entre le récit et la déposition, le premier roman de Sophie Bienvenu accumule volontairement les zones d'ombre. Mais comme Aïcha est l'unique sujet auquel la parole est impartie, c'est à son seul discours que la lectrice peut se fier.

Tigre, tigre !, Margaux Fragoso (2011)

Tigre, tigre! de Margaux Fragoso, paru en 2011 dans sa version originale, est une autobiographie s'ouvrant sur la rencontre de l'écrivaine, alors qu'elle est âgée de sept ans, avec Peter Curran, cinquante et un ans. Ayant rapidement gagné la confiance de la mère de la jeune fille, l'homme réussit à devenir à la fois « l'ami » et le gardien de Margaux. À force de manipulations diverses, il entraîne cette dernière à prendre part à ses fantasmes et à lui prodiguer toutes sortes de services sexuels. Chez la narratrice de Fragoso, c'est d'abord par le corps que s'exprime le malaise, lequel

est aussi une forme de résistance aux abus et aux agressions perpétrés ; ainsi Margaux est-elle, dès les premiers temps de sa relation avec Peter, affligée de nausées, de maux de ventre, tout comme elle devient prompte aux accès de colère. Ce refus de se soumettre entièrement aux volontés de l'homme se manifeste également sur le plan narratif : lorsque Peter se fait plus insistant, Margaux s'efface afin de laisser place à Nina, ce double d'elle-même qu'elle s'est inventé, moulé aux goûts du personnage masculin. Si, en vieillissant, Margaux tente, à de nombreuses reprises, d'échapper à l'emprise de Peter – tentatives marquées par l'ambivalence entre la volonté de briser le lien et la dépendance ressentie à l'égard de l'homme, qui lui confère la reconnaissance lui permettant d'exister malgré tout –, ce n'est qu'à la suite du suicide de ce dernier qu'elle peut entamer le long processus de guérison des traumatismes vécus, processus qui culmine dans l'écriture de ce récit voué, comme l'indique l'écrivaine dans sa postface, à « briser les schémas anciens et profondément enracinés » (TT : 400) permettant à de telles violences de se perpétuer.

Le premier été, Anne Percin (2011)

À l'annonce du décès de leurs grands-parents, Catherine, la narratrice, et sa sœur aînée se rendent en Haute-Saône, là où elles passaient leurs étés, jeunes filles, pour vider la maison de ses effets. Tandis qu'elles s'affairent, la narratrice revisite, en pensées, l'été au cours duquel elle s'est initiée à la sexualité avec un garçon du village. Lui reviennent en mémoire la première rencontre, alors qu'au hasard d'une promenade, elle a eu l'occasion d'observer le jeune homme sans être elle-même vue, les jeux de séduction et la première nuit, placée sous le signe d'un désir réciproque. Cette « première fois » se transforme cependant bientôt en une expérience indicible, cristallisée dans la honte, en raison, d'une part, de la non-reconnaissance du désir féminin dans l'entourage immédiat de Catherine et, d'autre part, de la condition du garçon désiré, décrit, par les amis de la jeune fille, comme un simple d'esprit ; un « idiot congénital » (PE : 122). Plus tard, apprenant la mort de ce

dernier, happé sur la route alors qu'il semblait « attendre quelqu'un » (PE : 159) – tout indique qu'il s'agit de la narratrice, dont il anticipe le retour – Catherine plonge dans un état de léthargie dont elle ne semble pas, devenue adulte, être parvenue à se libérer.

***La fille*, Tupelo Hassman ([2012] 2014)**

Le premier roman de l'écrivaine états-unienne Tupelo Hassman prend place dans un parc de maisons mobiles nommé la Calle, situé au Nevada. C'est là qu'habite Rory Dawn, la narratrice, en compagnie de Johanna, sa mère, laquelle est serveuse dans un bar de l'endroit. À l'âge de sept ans, Rory Dawn est agressée à diverses reprises par le quincaillier du village, auquel elle est confiée en l'absence de sa mère. Tenue au silence par celui-ci, et menacée de sévices si elle le dénonce, la jeune fille s'enferme dans le silence, jusqu'à ce que Johanna découvre la vérité et décide de venger celle qu'elle appelle non pas « sa » fille, mais bien « la » fille – figurant ainsi, sur le plan linguistique, la reconnaissance subjective qu'elle lui confère. C'est bien cette complicité mère-fille, cette reconnaissance réciproque, qui autorise, dans l'économie du récit, le renversement de la honte – le quincaillier est contraint de s'exiler après que Johanna l'ait confronté sur ses actes – et l'émancipation finale de la narratrice. La principale particularité formelle du roman réside dans la manière dont est figuré le trauma, les scènes de viol étant par moment entièrement rayées de noir, comme pour en souligner le caractère indicible.

***Une fille est une chose à demi* Eimear McBride ([2013] 2015)**

L'œuvre d'Eimear McBride donne à lire le flot de pensées traversant la conscience de la narratrice, depuis la vie intra-utérine jusqu'à son suicide par noyade à l'âge de vingt ans. Quasi unique en son genre, le premier roman de l'écrivaine irlandaise découpe les mots et la syntaxe de manière peu commune, traduisant ainsi l'immédiateté de la pensée, qu'aucun retour ou aucune distance ne vient

par la suite expliciter³³². La lectrice se retrouve ainsi plongée au plus près de l'expérience vécue par le personnage féminin, le temps entre l'histoire et le récit étant des plus resserré. McBride donne la parole à une narratrice anonyme, élevée dans une famille obnubilée par la religion chrétienne, sur laquelle règne un grand-père à l'autorité incontestable. Entre une mère inflexible, qui se fait la porte-parole des ordres donnés par le grand-père, un frère aîné s'autoproclamant gardien de la moralité sexuelle de sa jeune sœur et un oncle pédophile, qui maintient la narratrice sous son joug durant de longues années, cette dernière entreprend d'appivoiser ses désirs et de goûter, ne serait-ce que de façon éphémère, à la liberté. Cette entreprise est toutefois vouée à l'échec, comme le montre la résolution finale de l'œuvre.

Si tout n'a pas péri avec mon innocence, Emmanuelle Bayamack-Tam (2013)

L'œuvre d'Emmanuelle Bayamack-Tam suit le personnage de Kimberley, depuis l'été de ses neuf ans jusqu'à ses dix-huit ans, âge auquel elle commence à « faire des passes » afin de s'émanciper d'une famille à la fois nombreuse et dysfonctionnelle. Entre une mère mégalomane qui rêve de devenir une chanteuse renommée et un père « insignifian[t] » ne pouvant « être pris au sérieux » (ST : 178), la narratrice grandit avec le désir d'échapper coûte que coûte à cette cellule familiale où la très grande liberté octroyée aux enfants découle moins de la reconnaissance de leur autonomie que de l'indifférence des parents à leur égard et de leur incapacité à répondre à leurs besoins les plus fondamentaux – cette incapacité étant traduite de la façon la plus frappante par le suicide de Lorenzo, l'aîné des garçons de la famille qui, intimidé à l'école, n'a jamais pu trouver le réconfort nécessaire auprès d'eux. Aussi, si la mort du frère signe, pour Kimberley, la fin du désir, son

³³² À ce sujet, il faut voir que la version française de l'œuvre est moins fragmentaire, et donc plus lisible, que sa version originale anglaise, ce qui témoigne d'un parti pris dans la traduction. Je remercie Nicole Côté et Lori Saint-Martin d'avoir porté cette particularité de l'œuvre française à mon attention.

partenaire du moment et premier amour, Sven, ne supporte pas ses refus. Alors qu'il était, jusque-là, un amant attentionné, il insiste et harcèle la narratrice jusqu'à ce qu'elle cède à ses multiples avances. Le récit que fait Bayamack-Tam de l'évolution de la relation entre ses personnages féminin et masculin suggère ainsi que si le désir des filles peut être à la fois reçu et comblé, leur refus de consentir au désir masculin, lui, n'est pas recevable, comme l'indique, dans le roman, la réaction de Sven.

La déesse des mouches à feu, Geneviève Pettersen (2014)

À l'image de *Clèves* de Marie Darrieussecq, le premier roman de l'écrivaine québécoise Geneviève Pettersen en est également un de nombreuses « premières fois » (premières fêtes entre ami·e·s, premiers moments d'ivresse, première relation sexuelle avec un garçon, puis avec une fille) et de découvertes en tous genres (le quotidien sous l'influence de la mescaline, la musique planante et le cinéma d'horreur, parmi d'autres). La narratrice, Catherine, quatorze ans, est amoureuse de Pascal, puis de Keven, et couche avec son amie Marie-Ève « juste pour se faire du fun » (DMF : 116). Si sa « première fois », avec Pascal, se révèle décevante et douloureuse, ses expériences subséquentes, avec Keven, sont, quant à elles, indubitablement jouissives. Mais au-delà des premiers rapports physiques, c'est tout le phénomène d'acculturation menant les filles à la sexualité que donne à voir *La déesse des mouches à feu* – cette acculturation étant profondément marquée, dans le récit, par la prégnance des scripts du viol, lesquels ne semblent être convoqués par les figures en posture d'autorité que pour mieux contrôler les allées et venues des filles et les forcer à se tenir tranquilles. Devant le statut paradoxal octroyé aux hommes – entre princes charmants et prédateurs – c'est toujours aux filles, dans le roman de Pettersen, comme dans toutes les autres œuvres du corpus, qu'on ordonne d'être prudentes.